



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Scienze Filosofiche, curr. Estetica e Teoria delle Arti  
Dipartimento di Scienze Umanistiche  
SSD: M-FIL/04

## L'analisi dell'immagine fotografica in Rudolf Arnheim

IL DOTTORE  
**Carlo Maria Fossaluzza**

IL COORDINATORE  
**Ch.mo Pr. Salvatore Tedesco**

IL TUTOR  
**Ch.mo Pr. Carmelo Cali**

CICLO XXV  
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO: 2015



## Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo Primo: Le origini della teoria	p.11
1.1. Annotazioni preliminari	p. 12
1.2. Cenni sul pensiero di Franz Brentano	p. 13
1.3. Filosofia/Psicologia	p. 15
1.4. La teoria della conoscenza	p. 20
Capitolo Secondo: Wolfgang Köhler	p.43
2.1. Psicologia e Gestalt	p. 44
2.2. <i>Il posto del valore in un mondo di fatti</i>	p. 65
Capitolo Terzo: Max Wertheimer	p. 99
3.1. <i>Il pensiero produttivo</i>	p. 99
Capitolo Quarto: Rudolf Arnheim e le sue prime riflessioni sui media fotografici	p. 123
4.1. Arnheim e <i>Die Weltbühne</i>	p. 124
4.2. <i>Film als Kunst</i>	p. 147
4.3. Le rubriche su <i>Cinema</i> e la collaborazione con la sorella Marie	p. 168
Capitolo Quinto: Le riflessioni di Arnheim sulla fotografia nella produzione successiva	p. 177
5.1. Gli articoli successivamente raccolti in <i>New Essays on the Psychology of Art</i>	p. 177
5.2. La teoria delle due autenticità	p. 195
Considerazioni conclusive	p. 211
Bibliografia	p. 217



## Introduzione

Lo scopo di questa ricerca è affrontare ed analizzare il pensiero dello psicologo tedesco Rudolf Arnheim per quanto concerne le sue riflessioni sui media riproduttivi, la fotografia in particolare.

Le motivazioni che ci hanno spinto a scegliere tale ambito d'indagine sono essenzialmente due; in primo luogo, in ambito editoriale, non è presente alcun testo espressamente dedicato a questo argomento, e personalmente riteniamo tale lacuna piuttosto gravosa, poiché il dibattito contemporaneo si sviluppa attorno a tematiche che Arnheim ha affrontato con precisione e originalità, al punto da esser ancora oggi spesso citato e considerato. Proprio la grande attualità che riscontriamo nel pensiero arnheimiano costituisce il secondo nostro motivo di intraprendere la presente analisi.

Un *leit motif* mai esplicito, ma che ha guidato in modo costante il progredire del presente lavoro, è stata la profonda convinzione, da parte nostra, che le conquiste che la psicologia sperimentale ha ottenuto e continua ad ottenere nel campo della teoria della percezione, così come anche in altri, debbano essere tenute in degna considerazione nel dibattito estetologico di matrice filosofica, auspicando un produttivo dialogo e scambio fra le due discipline; questo è possibile solamente se da entrambe le parti vi è una sufficiente conoscenza dei modi operativi e costitutivi dell'interlocutore. A onor del vero, e questo, a parer nostro, legittima ancor di più la scelta del nostro argomento, gli indirizzi più moderni di ricerca paiono muoversi nella direzione da noi indicata.

Come noto, Arnheim si innesta nel filo rosso della teorizzazione degli psicologi della *Gestalt*, movimento fiorito in Germania nei primi decenni del secolo scorso, e poi sviluppatosi prevalentemente negli Stati Uniti <sup>1</sup> per motivazioni di carattere essenzialmente storico, cioè lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

I grandi teorici della *Gestaltpsychologie*, la cosiddetta *triade*, furono Wolfgang Köhler, Max Wertheimer e Kurt Koffka, che, all'Istituto di Psicologia dell'Università di Berlino, gettarono le basi sperimentali della nuova corrente psicologica. I primi due furono gli illustri ispiratori e insegnanti del giovane Arnheim, pertanto sono stati oggetto di un'analisi più approfondita da parte nostra, ben consapevoli, in ogni caso, dell'importanza che anche la figura del terzo ha avuto nella formulazione della teoria (ai tre, più famosi, sarebbe giusto aggiungere anche Kurt Lewin).

---

<sup>1</sup> È bene ricordare, in ogni caso, che l'unico altro Paese in cui la *Gestalt* trovò terreno fertile per crescere secondo un carattere originale e di grande rilevanza fu l'Italia. Siano sufficienti ricordare, per fare due nomi, le figure di Paolo Bozzi, Gaetano Kanizsa e Fabio Metelli.

Il pensiero di Arnheim in generale, e la sua teoria dei media fotografici nello specifico, è molto complesso e sfaccettato, ed una sua comprensione richiede una certa consapevolezza dei passaggi fondamentali che hanno caratterizzato l'ispirazione e i successivi nodi concettuali della *Gestaltpsychologie*.

Abbiamo scelto, pertanto, di articolare il nostro discorso a partire dalle fondamenta, prima ancora che dai muri portanti. È per questo motivo che abbiamo ritenuto necessario confrontarci, nel Primo Capitolo, con la figura e il pensiero di Carl Stumpf.

Carl Stumpf non fu, come si potrebbe pensare, il padre fondatore o l'ispiratore della *Gestalt*, anzi, come vedremo, le sue riflessioni si pongono come ad essa antitetiche. Il suo grande merito, di rilievo per il nostro discorso, fu di porre per primo l'attenzione sul rapporto fra il tutto e gli elementi che lo compongono, così come quello di intuire l'importanza dell'apporto della psicologia sperimentale alla teoria della conoscenza. In un breve paragrafo di *Annotazioni preliminari* abbiamo descritto sinteticamente quale fosse il panorama ottocentesco in cui si articolava lo studio dei fenomeni e delle unità minime di cui sono composti, indicando come le discipline che si occupavano di tale problema fossero, con i loro diversi approcci, la fisiologia, la biologia e la psicologia classica, di matrice del tutto non sperimentale. Il modello *associazionista* combinava tra loro le scoperte delle tre discipline, e con questa operazione ambiva a dar giustificazione delle sensazioni complesse come combinazione degli elementi minimi di cui sono composte. A questo modello, di chiara derivazione positivista, si opposero i gestaltisti, e Stumpf costituì l'anello di congiunzione fra il primo approccio teorico e il successivo.

Stumpf, per sua stessa ammissione, vedeva in Franz Brentano il suo grande ispiratore, e molte delle osservazioni del pensatore di Wiesentheid sono assimilabili solo risalendo alle indicazioni offerte da quello di Boppard. Per questo motivo, nel paragrafo *Cenni sul pensiero di Franz Brentano*, abbiamo enunciato alcuni concetti chiave funzionali alla nostra comprensione. In particolare, abbiamo analizzato la distinzione fra *psicologia empirica* e *psicologia genetica* e il ruolo della *percezione interna*.

Questi primi paragrafi ci hanno permesso di capire l'importanza di Stumpf e della sua figura, che verrà a porsi come chiave di volta sia storica che pratica nella delicata questione dei rapporti fra psicologia e filosofia tra Ottocento e Novecento. In quel periodo, infatti, la psicologia aveva, tanto nelle università che fuori, un ruolo ancillare nei confronti della filosofia, e ne è evidente testimonianza il fatto che le cattedre di psicologia fossero prerogativa esclusiva dei filosofi. Abbiamo cercato di mostrare come Stumpf, psicologo di prim'ordine proveniente da una formazione filosofica aristotelica,

adottando il metodo sperimentale, contribuisca in modo decisivo all'emancipazione della psicologia come disciplina autonoma. Riteniamo che la comprensione di questi tratti del pensiero stumpfano possano essere molto utili ai fini della presente ricerca, poiché permette sia di capire come sia stata possibile la nascita della *Gestaltpsychologie*, sia di cogliere appieno le motivazioni per cui questa proposta psicologica abbia ampliato il proprio dominio di analisi fino a diventare *Gestalttheorie*.

I due più illustri allievi di Stumpf, e questo è pure molto significativo se consideriamo che furono uno psicologo ed un filosofo, furono Wolfgang Köhler e Edmund Husserl, ideatore della sua celeberrima fenomenologia. A Köhler, che di Arnheim fu maestro diretto, è dedicato il Capitolo Secondo, in cui abbiamo analizzato le opere in cui viene con precisione descritto cosa sia la teoria della forma e come essa si strutturi ed agisca. Le opere che seguiremo, pertanto, sono state (e i titoli sono già molto eloquenti) *La psicologia della Gestalt* e *Evoluzione e compiti della psicologia della forma*. Un altro motivo di grande interesse da parte nostra è il fatto che Köhler fu l'unico dei gestaltisti a scrivere un libro espressamente di filosofia, in cui mostra come il concetto chiave di *valore* venga ad assumere un ruolo di importanza capitale per quanto riguarda non solo l'operare della psicologia, ma per sviluppare una teoria della conoscenza applicabile a tutte le cose esistenti, promuovendo uno scambio e una collaborazione tra filosofia e scienza. In questa posizione non possiamo non riscontrare l'eco dell'impronta stumpfana, ed essa ci permette anche di capire come non sia affatto una forzatura includere la figura di Arnheim nel novero dei filosofi.

Abbiamo dedicato il Capitolo Terzo a Max Wertheimer, ed in particolare al suo testo *Il pensiero produttivo*. Lo psicologo ceco, seppur influenzando in modo rilevante la produzione di molti suoi allievi (tra cui lo stesso Arnheim) e seppur collaborando a testi altrui, pubblicò molto poco a proprio nome, e questo volume, di fatto, consiste nella sua unica vera opera strutturata. Il motivo per cui abbiamo scelto di analizzarlo in questo lavoro, e che risulta evidente dalla trattazione, è che in quest'opera si descrive come il pensiero e la sua trasmissione si siano svolti sempre in modo sbagliato ed improduttivo secondo errati o impropri atteggiamenti pedagogici che, nei fatti, lo hanno più annichilito che sviluppato. Seguendo la proposta di Wertheimer e, *mutatis mutandis*, trasponendola come metodo interpretativo al mondo della produzione artistica, possiamo cogliere nel profondo le osservazioni arnheimiane sull'agire dell'artista e sulla fruizione dell'opera d'arte.

Fatti saldi tutti i concetti che abbiamo cercato di far emergere nei primi tre capitoli del presente scritto, ci è stato possibile affrontare il pensiero arnheimiano come ci siamo prefissi, investigando, pertanto, le sue acute osservazioni sui media fotografici.

Nel Capitolo Quarto abbiamo intrapreso un percorso che ci ha portato a riflettere sulla fase giovanile embrionale del pensiero dello psicologo berlinese e in generale sul periodo precedente il suo esodo negli Stati Uniti.

Il primo banco di prova in cui Arnheim inizia ad applicare i principi gestaltisti alle opere artistiche è la sua collaborazione con una delle più vivaci riviste della Repubblica di Weimar, il *Die Weltbühne*. Durante questa collaborazione, che andò dal 1928 al 1933, Arnheim scrisse e pubblicò numerosissimi articoli sui temi più disparati in ambito artistico, dalla pittura alla scultura, dal cinema alla fotografia, dalla letteratura al teatro. Abbiamo ripercorso in questa ricerca gli articoli in cui abbiamo riscontrato dei collegamenti espliciti o indiretti con l'argomento che stiamo trattando, in modo da far emergere sia la precoce maturità intellettuale dell'autore, che lo spirito e la precisione delle sue osservazioni.

L'importanza dell'analisi del periodo presso *Die Weltbühne* è ancor più evidente se si considera questa fase come quella preliminare e di incubazione della prima opera di Arnheim, entrata di diritto tra i "classici" della teoria del film e dei media: *Film als Kunst*. Con quest'opera del 1932, in cui Arnheim "tira le fila" di tutto quanto apparso nella rivista weimariana, l'autore prende posizione su un tema che vedeva in tutta Europa un enorme fermento, cioè la teoria del cinema. Abbiamo descritto come Arnheim si ponga come valida alternativa, a soli ventotto anni, a dei giganti della storia del cinema come Béla Balázs, Vsevolod Illarionovič Pudovkin e Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. Le riflessioni che apparvero in quest'opera prima restarono, di fatto, immutate per tutta la vastissima produzione arnheimiana, fino agli scritti più tardi.

Successivamente alla pubblicazione di *Film als Kunst*, Arnheim fu costretto a lasciare la Germania, per spostarsi a Roma, in cui collaborò con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, allora diretto da Luciano De Feo, al progetto per la stesura di una Enciclopedia del Cinema iniziato già nel 1929. Nel periodo che intercorre tra il suo arrivo in Italia e la sua partenza (via Inghilterra) verso gli Stati Uniti, Arnheim scrisse vari interventi (anche sotto pseudonimo) per la rivista italiana *Cinema*. Per la stessa rivista contribuì alla curatela, insieme alla sorella Marie, di una rubrica dedicata alla fotografia, *Voi fotografate noi pubblichiamo*. Questi interventi sono molto interessanti ai nostri fini, poiché ci mostrano come lo psicologo fosse a contatto diretto costante col



mondo della produzione di fotografie. Questa presenza è ancor più confermata dal curioso volumetto *Phototips on Children*, che fu pubblicato a Londra, di passaggio verso il Nuovo Mondo, nel 1939 a firma sua e della sorella.

Il Capitolo Quinto è stato dedicato ad affrontare le poco frequenti osservazioni dirette che Arnheim scrisse sul medium fotografico nel corso della sua produzione successiva a quella già trattata, ed in particolare ci concentreremo sui saggi *On the nature of photography*, *Splendor and misery of the photographer* e *The tools of Art – Old and new*, che egli stesso decise di includere nella raccolta del 1986 *New essays on the psychology of art*. Di questi saggi abbiamo potuto notare l'evidente sintonia con il giovanile *Film als Kunst*, ma anche un inizio di formulazione di una teoria dell'immagine fotografica di natura più ontologica. Questa tendenza si concretterà nell'ultimo saggio che siamo andati a considerare, e che in un certo modo chiude il cerchio iniziato a tratteggiarsi nel 1932, *The two authenticities of the photographic media*, in cui Arnheim elabora una sottilissima teoria del medium fotografico basata sulla distinzione fra due diversi tipi di autenticità che coesistono ed interagiscono all'interno dell'immagine. La precisione e l'attualità di questa teoria la rendono di importanza imprescindibile anche per la comprensione del dibattito contemporaneo.



## Capitolo Primo: Carl Stumpf

La storia che, in seno all'Istituto di Psicologia dell'Università di Berlino, portò alla nascita e all'affermazione della corrente denominata *Gestaltpsychologie* è indubbiamente lunga e complessa. L'analisi storica del percorso che la psicologia compì per guadagnarsi il suo statuto di autonomia, affrancandosi dal ruolo ancillare nei confronti della filosofia, deve essere necessariamente affiancata da un'attenta considerazione delle specifiche tematiche concettuali con le quali il metodo sperimentale si propose come complementare rispetto al metodo più prettamente speculativo. Varie sono le personalità a cui, per diversi motivi, devono essere attribuiti dei meriti in questo stratificato percorso concettuale, che culminò con le riflessioni dei gestaltisti, nell'ambito di un variegato panorama politico, economico e intellettuale.

Il rischio di divagare dal tema, per quanto riguarda gli argomenti specifici che in questa ricerca ci prefiggiamo di trattare, è molto alto. Sarà pertanto impossibile anche solo anelare ad esaurire in questa sede tutti i punti che meriterebbero essere trattati ai fini di una completa esegesi della storia e delle diverse influenze che contribuirono alla gestazione e allo sviluppo della psicologia sperimentale e della *Gestaltpsychologie* - rimandiamo al riguardo all'impareggiabile opera di M. Ash *German Psychology in German Culture, 1890-1967* (Ash 1995)-. Ci limiteremo, pertanto, alla sola considerazione dei nodi concettuali principali, così come delle personalità più funzionali al dipanarsi della nostra argomentazione.

Come punto di partenza assumeremo la figura e il pensiero di Carl Stumpf. Seguiremo le riflessioni fondamentali di questo grande pensatore attraverso la lettura della maggior parte delle sue opere principali, ponendo particolare attenzione ai costrutti legati alla teoria della conoscenza, quali quelli di *apparenza, funzione e percezione*.

Carl Stumpf fu per molti motivi, come emergerà nella trattazione, maestro diretto o indiretto, per analogia o contrapposizione, da un lato dei gestaltisti, dall'altro, di Edmund Husserl, che elaborò la sua celebre fenomenologia.

### 1.1. Annotazioni preliminari

È necessario considerare, in fase preliminare, alcune brevi annotazioni sul panorama tardo Ottocentesco per quanto riguarda la ricerca in ambito psicologico. L'influenza del clima positivistico in materia era ancora determinante e la ricerca psicologica si prefiggeva di scomporre i fenomeni al fine di individuare le unità minime di cui questi sono composti, essenzialmente combinando tre diversi tipi di approccio.

La prima disciplina ad essere coinvolta in questa operazione era la fisiologia, che analizzava in modo specifico gli organi di senso cercando di risalire ai recettori coinvolti nei processi fisiologici. L'occhio e l'orecchio essenzialmente, ma anche la lingua ed il naso (gli studi sul senso del tatto godevano di uno statuto a parte) venivano indagati come organi, cercando a ritroso di individuare le componenti minime in grado di percepire ed identificando queste ultime come ricettori.

La seconda disciplina interessata era la biologia, che indagava il vivente partendo dall'assunto che esista un'analogia fra i processi biologici e quelli chimici e fisici. Il processo d'indagine andava oltre la considerazione degli organi come strutture atte ad assolvere ad una funzione, cercando di scomporre anche a livello cellulare quelli che la fisiologia indicava come recettori.

La terza disciplina era la psicologia classica, che, lontana da analisi di laboratorio su organi e cellule, indagava le sensazioni come elementi minimi che costituivano le fondamenta di tutta la vita psichica.

Queste tre vie di indagine schematicamente sopra elencate si articolavano come vie distinte di approccio al medesimo problema, quello della percezione, ma i risultati dati da ciascuna venivano interrelati e connessi con quelli dati dalle altre, seguendo un modello che può ben essere definito *meccanicistico*, vale a dire quello della fisica classica. Proprio perché le unità minime rilevate venivano poi riesaminate in base alla loro combinazione in sensazioni complesse, questo tipo di approccio è anche conosciuto come *modello associazionista*.

La *Gestaltpsychologie* criticherà con fermezza questa ispirazione analitica radicata sulla scomposizione dell'esperienza. L'incredibile complessità della vita psichica non è ritenuta spiegabile semplicemente assumendo le sensazioni elementari come nuclei di

base irriducibili. Pertanto non viene neppure considerato lecito studiare la combinazione fra questi elementi minimi secondo un modello di tipo associazionistico.

Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka non dissero che l'intero è *maggiore* della somma delle parti. Piuttosto, essi sostennero che alcuni degli oggetti e delle relazioni di cui abbiamo esperienza cosciente *differiscono in modo fondamentale* da collezioni di sensazioni, parti, porzioni o "somme-e", come le chiamò Wertheimer. I teorici della Gestalt si opposero all'assunto secondo cui gli "elementi" sensoriali sono i costituenti di base della vita mentale, assunto che, all'epoca, caratterizzava la teoria e la ricerca psicologica in Germania ed altrove (Ash 1995, 23).

La figura di Carl Stumpf si pone storicamente a cavallo fra l'impostazione di strascico positivista e quella dei gestaltisti. Nella sua opera si possono riscontrare delle ispirazioni che saranno fondamentali per la nascita del gestaltismo, e con lui si formarono e laurearono alcuni degli studiosi che fonderanno scientificamente e teoreticamente la *Gestaltpsychologie*: Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, Adhemar Gelb e Kurt Lewin.

## 1.2. Cenni sul pensiero di Franz Brentano

Una delle figure chiave nella formazione di Carl Stumpf, fu, per sua stessa ammissione, Franz Brentano. Intendiamo ora brevemente evidenziare alcuni punti critici della filosofia brentaniana che riteniamo essenziali alla comprensione delle successive riflessioni stumpfiane, così come emergono nella celeberrima opera *Psychologie vom empirischen Standpunkt* del 1874 (Brentano 1874).

Brentano opera una netta distinzione fra due diversi tipi di psicologia, quella *empirica* (o *psicognosia*) e quella *genetica*. La psicologia genetica "ha per oggetto le cause organiche, le condizioni fisiologiche, lo sviluppo genetico-causale del decorso psichico" (Toccafondi 2000, 11); è la psicologia di stampo associazionista sopra descritta, di matrice positivista. La *psicognosia* è invece la psicologia proposta da Brentano. Essa è puramente descrittiva; non ricerca le cause fisiologiche che fondano e producono l'attività psichica, ma si occupa di descrivere e classificare i vissuti e le attività di coscienza. Lo strumento che permette questa disamina è la percezione interna.

Per Brentano gli scopi della psicologia empirica erano la scoperta e la classificazione dei fatti della "percezione interna", così come delle condizioni mentali che consentono di comprendere il mondo e la maniera in cui Dio lo ha creato. È questo il senso profondo della famosa tesi

proclamata da Brentano durante la lezione inaugurale, per cui il vero metodo della filosofia non sarebbe altro che quello delle scienze naturali (Ash 2001, 108).

I fenomeni psichici, così come i vissuti di coscienza, sono fatti concreti, oggetti analizzabili per opera di una scienza empirica, quale la *psicognosia* si propone di essere.

Il metodo seguito consiste in una successione consistente di operazioni quali notare, distinguere, fissare, comparare, definire, generalizzare a partire dalla selezione di casi ben definiti dell'esperienza. Quindi, la psicologia descrittiva analizza parti e relazioni dei fenomeni fisici che formano le strutture delle apparenze stesse (Cali 2012, 33).

È estremamente significativo che nell'impostazione brentaniana non venga rivendicata una superiorità della psicologia empirica nei confronti di quella genetica al punto che la seconda debba cedere il passo alla prima. Anzi, lo stesso Brentano prospetta che i due approcci debbano lavorare insieme costituendo due momenti di un unico processo. In particolare deve essere la psicologia genetica a diventare la fase preliminare a quella descrittiva.

Potrebbe generarsi una confusione pensando che i fenomeni psichici che Brentano assume come oggetti della *psicognosia* siano accomunabili ai fenomeni così come intesi dalle scienze naturali, cioè i fenomeni fisici. La differenza fra i due tipi di fenomeni è abissale. I fenomeni psichici fanno sempre riferimento a un oggetto che mai è esterno al soggetto percipiente, ma anzi è massimamente immanente ad esso, anche se magari non effettivamente esistente, se non come prodotto della fantasia o della memoria. "In questo riferimento interno ad un oggetto consiste ciò che Brentano definisce l'in/esistenza intenzionale dei fenomeni psichici" (Toccafondi 2000, p. 11).

Dei fenomeni psichici fanno parte integrante e non separabile sia l'atto che l'oggetto, e questo, a sua volta, fa tutt'uno con la concezione per cui i fenomeni mentali non possono prescindere dal riferimento a qualcosa, dall'avere una oggettualità immanente. (Toccafondi 2000, p. 12).

Appare evidente come alla base del pensiero brentano sia evidenziabile una solida concezione antimetafisica, in cui l'orientamento empirico faccia prendere immediatamente le distanze da una concezione capitale, in ambito filosofico, come quella di *anima*. La psicologia deve strutturarsi come scienza autonoma, emancipandosi dal rapporto di subordinazione all'epoca consolidato nei confronti della filosofia. La percezione interna è la fonte dell'esperienza, senza alcun bisogno di cercare fondamento o dignità in relazione ad un'anima.

Il concetto di percezione interna, che è legato nel modo più stretto con i temi dei fenomeni psichici, dell'esistenza intenzionale, dell'evidenza e dell'unità della coscienza, si colloca proprio nel punto di congiunzione tra psicologia e teoria della conoscenza. Da un lato esso è un concetto psicologico, in quanto per Brentano la psicologia dipende metodologicamente da esso. Dall'altro lato la percezione interna per Brentano è gnoseologicamente privilegiata, poiché essa conduce all'evidenza (Münch 2001, pp. 265-266).

In questo ultimo brano citato, Dieter Münch evidenzia un'altra connessione chiave, cioè quella fra scienza e teoria della conoscenza. Brentano fu uno strenuo sostenitore della necessità che la filosofia assuma come metodo quello delle scienze naturali, al fine di organizzarsi in modo rigoroso e preciso. Questa impostazione sarà una delle linee guida di tutto il pensiero stumpfiano.

Abbiamo ritenuto importante evidenziare schematicamente questi pochi punti tratti dalle riflessioni di Brentano, poiché saranno ora funzionali alla comprensione delle analogie metodologiche e teoriche, così come anche delle differenze assolutamente non trascurabili con il pensiero di Stumpf.

### 1.3. Filosofia/Psicologia

Franz Brentano è comunemente inserito all'interno della tradizione aristotelica, come filosofo *tout court*. Anche il suo allievo Carl Stumpf viene considerato alla stessa stregua del maestro, ma è fondamentale considerare che Stumpf fu primariamente ed essenzialmente uno psicologo sperimentale. È singolare pensare che uno psicologo fu tanto l'allievo di Brentano quanto il maestro di Husserl, ma questo fa capire il motivo per cui egli si orientò sempre verso modelli scientifici vicini al pensiero della scienza cognitiva. Nondimeno non possiamo trascurare il fatto che le cattedre di psicologia restassero in Germania appannaggio dei filosofi, e che Stumpf ottenne la Laurea in filosofia discutendo, nel 1924, una tesi dal titolo *Idea nomen e metaphysica expellendum esse censeo*, in cui l'influenza aristotelica di Brentano è chiaramente riscontrabile. Fin dall'inizio della sua formazione Stumpf nutrì però interessi non comuni per un filosofo, che lo portarono ad approfondire lo studio della matematica, della chimica e della fisica all'Università di Göttingen, dove andò a laurearsi sotto la supervisione di Rudolf Hermann Lotze. Tutti questi aspetti contribuiscono a identificare Stumpf come un uomo della terra di mezzo fra filosofia e psicologia, ed è innegabile che, seppure abbia

concentrato maggiormente le sue attenzioni in campo psicologico, abbia lasciato importanti riflessioni, soprattutto metodologiche, anche in campo filosofico. Non è raro imbattersi, nell'opera stumpfiana, in improvvise riflessioni filosofiche teoretiche all'interno di volumi dichiaratamente dedicati alla psicologia. Il fatto che Stumpf abbia occupato una posizione eccentrica rispetto alla filosofia deve essere riconosciuto,

ma riconoscere la confessa eccentricità della figura di Stumpf non autorizza affatto a sbrigativi depennamenti dall'albo dei filosofi, condotti magari sul nudo elenco delle sue opere, in assenza di una qualunque analisi contenutistica. Si dovrebbe piuttosto essere condotti a un impegno ermeneutico più diversificato e adeguato alla complessità del caso, alla ricerca degli elementi di continuità nel percorso di ricerca stumpfiano (Martinelli 2009, XIII).

In questa sede cercheremo di seguire questa ultima indicazione di Riccardo Martinelli ed assumerla come linea guida del nostro *modus operandi*.

Il modo in cui Stumpf intendesse il rapporto fra filosofia e psicologia è cruciale per comprendere il suo pensiero.

La filosofia secondo Stumpf fa necessariamente riferimento alla psicologia, la quale tuttavia rimane con ciò stesso indissolubilmente legata a una dimensione filosofica (Martinelli 2009, XV).

Secondo Stumpf, infatti, la psicologia rientra nel novero delle discipline filosofiche, pertanto non può prendere le distanze da problematiche di massima importanza come quelle di *corpo* e di *anima*. Sempre secondo lo psicologo di Wiesentheid, il metodo dell'esperimento, fondamentale per la psicologia sperimentale, non può essere adottato per quanto riguarda le funzioni psichiche superiori.

La sua affermazione di principio è legata al requisito che la psicologia non debba indurre ad alcuna forma di riduzionismo fisiologico estremo, andando a collidere con l'etica. Per la filosofia, d'altronde, ciò significa che l'unità delle diverse discipline che la compongono è data proprio dalla psicologia (Martinelli 2009, XV).

E, ancor più importante, è la conseguenza di questa osservazione, vale a dire che la psicologia, il cui aspetto empirico è innegabile e fondamentale, viene a rientrare all'interno dell'ambito filosofico, portandosi dietro a piena ragione la sperimentazione, che viene ad aggiungersi ai metodi leciti della ricerca filosofica. Riteniamo questo punto di importanza capitale nella filosofia da Stumpf ad oggi, anche se troppo spesso la filosofia ignora ciò che la scienza le offre.



In un'epoca segnata da vivaci contrasti (teoretici ed accademici) tra filosofi, psicologi e fisiologi, Stumpf ama far uso del tono conciliatorio di chi è troppo indaffarato nella ricerca concreta per attardarsi in una polemica improduttiva. Ma non si tratta di una posa. La sua concezione dei rapporti tra le scienze, del rapporto tra filosofia e psicologia, del problema psicofisico, consente una mediazione non rigidamente sistematica ma sicuramente volta alla sintesi di un sapere filosofico e scientifico inteso come patrimonio collettivo (Martinelli 1997, 118).

E, ancora, Riccardo Martinelli evidenzia, in modo da evitare l'insorgere di fraintendimenti di fondo alla dottrina stumpfiana, il fatto che mai né la psicologia, né la filosofia possano rivendicare una posizione dominante nei confronti dell'altra, ma debbano lavorare e collaborare in un regime di reciproci scambi e conquiste.

Stumpf vuole salvaguardare l'autonomia reciproca della filosofia dalle scienze evitando indebite sovrapposizioni tematiche, senza tuttavia rinunciare da un lato a una filosofia ispirata al rigore del metodo scientifico, dall'altro al quel punto di vista supremo che solo la filosofia può garantire (Martinelli 1997, 109).

Ai fini di comprendere in quali termini tanto filosofici quanto psicologici Stumpf abbia impostato tutta la sua produzione intellettuale, riteniamo costruttivo analizzare primariamente *Die Wiedergeburt der Philosophie*, la Prolusione Rettorale con cui si presentò alla Regia Friedrich-Wilhelms-Universität di Berlino il 15 Ottobre 1907.

Secondo Stumpf la filosofia del XIX secolo non deve assolutamente essere considerata come uno sviluppo naturale di quella precedente; Hegel costituisce, nella storia della filosofia, una frattura ed un rovesciamento che Stumpf intende come del tutto negativo.

Tra Hegel e il presente si colloca [...] una catastrofe, che ha fatto irruzione piuttosto rapidamente dopo la morte di Hegel. A ragione si dice che il suo principio che tutto debba fondersi col suo contrario è verificato nel modo più chiaro della sua stessa teoria. Dal pensiero puro essa ha condotto alla pura materia. Ludwig Feuerbach, Vogt e Büchner, Marx ed Engels, Max Stirner: ecco gli innovatori degli ultimi decenni. Questa corrente antifilosofica –perché il materialismo è sempre antifilosofico, in quanto prende ciecamente per vera l'apparenza- non è venuta certo casualmente dopo l'idealismo assoluto, ma è sgorgata quale comprensibile reazione dalle sue esagerazioni e fallacie. [...] Ma questo basso livello non durò a lungo (Stumpf 1907b, 184-185).

Furono Fechner e Lotze, quindi un fisico ed un medico, che negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento aprirono nuove alternative. L'idealismo non fu certo abbandonato, ma la formazione scientifica di questi studiosi si integrò con la ricerca filosofica, rimettendo in

discussione la prospettiva hegeliana con le conquiste provenienti dalla ricerca sperimentale. La loro attenzione si rivolse alla psicologia, che Kant (come vedremo) ed Hegel avevano trascurato, applicando la propria conoscenza scientifica verso la psicologia intesa come il campo più strettamente limitrofo alle scienze della natura. È sicuramente riscontrabile, in questo approccio, un'eco brentaniana. Si venne a creare un produttivo e fecondo collegamento diretto fra la psicologia e la metafisica, senza mai cadere in una qualche forma di positivismo.

Hegel aveva fatto strame della storia della filosofia, che ora, dopo Fechner e Lotze, diventa nuovamente degna di interesse e di attenzione. Rileggendo Kant, la teoria della conoscenza (cruciale in Stumpf, come vedremo nel paragrafo successivo) va a sostituire la metafisica e così, si pensò di esser riusciti a individuare una corretta via di mezzo tra Hegel ed il materialismo.

Bisogna distinguere rigorosamente il sistema kantiano storico, ivi comprese le sue lacune e le sue oscurità, da ciò che si è creduto di poterne fare. Solo la più rigorosa verità storica può servire anche la verità filosofica (Stumpf 1907b, 186).

Due sono i tipi di filosofia identificati e descritti da Stumpf in quest'opera: la *filosofia dell'esperienza (Erfahrungsphilosophie)*, e la *filosofia a priori (apriorische Philosophie)*. La prima ha origine e si sviluppa a partire dalle scienze e resta sempre ad esse il più possibile vicina ed aderente. Nella sua formulazione adotta il più possibile i linguaggi e i metodi tipicamente scientifici, riconoscendo sempre massimo valore al dato. La filosofia dell'esperienza non porta mai ad una verità unica ed inconfutabile, ma sempre ad una conclusione di carattere relativo, cioè quella che nel momento in cui viene formulata è figlia consapevole di esser derivata dal livello di sapere e conoscenza disponibile in un preciso momento, superabile e modificabile in un momento futuro.

Essa confida che anche una siffatta conclusione relativa abbia un effetto liberatorio e di elevazione, ma che da ogni più alto gradino sgorghino al tempo stesso nuovi impulsi vitali. E anzi, la non conclusività della conoscenza è addirittura vissuta come una consolazione e una gioia, in quanto essa garantisce il progredire dell'umanità e consente all'animo la libertà di intuizioni interminate, mentre una conclusione definitiva, per grandiosa che possa apparire inizialmente, dovrebbe poi ben presto rappresentare una costrizione terrificante, capace di distruggere la nostra intera natura (Stumpf 1907b, 187).

Tanto il linguaggio del brano riportato, quanto il suo tenore terrificante, riteniamo ricordino in modo significativo non solo alcuni passaggi dell'opera arnheimiana che

incontreremo nell'arco di questa ricerca, ma anche alcuni spunti della Scuola di Francoforte, in particolare delle opere di Theodor Adorno.

Contrapposto al metodo delle scienze tipico della filosofia dell'esperienza, troviamo quello della filosofia a priori, che ha in Kant il suo riferimento principale, e che analizzeremo nel prossimo paragrafo. Quel che è significativo mettere ora in luce, è la differenza di atteggiamento che una filosofia a priori comporta nei confronti delle altre discipline, cioè una chiusura che esclude ogni possibile collaborazione (suddivisione del lavoro, rettifica, riconoscimento reciproco) e che Stumpf definisce *intolleranza dogmatica*.

Questo atteggiamento è estraneo alla scienza, che si basa sul principio di cooperazione. Una filosofia orientata sull'esperienza sarà necessariamente anche cooperativa, e precisamente già per il fatto che tratta i suoi problemi attraverso una divisione del lavoro con le scienze empiriche. I progressi della scienza avranno sulla filosofia un effetto correttivo e fecondo (Münch 2001, 270).

Le due alternative filosofiche descritte da Stumpf non devono porsi su opposte barricate, ma anzi devono muoversi in reciproca interazione, correzione e riconoscimento. La filosofia dell'esperienza è l'unica che può aprire e portare a successivi sviluppi ulteriori, ma la priorità dell'intelletto deve rimanere sempre valida per la filosofia; mai deve, cioè, prevalere la prima opzione al punto tale da dimenticarsi della seconda e cadere in un mero positivismo.

In fondo il progetto di Stumpf, nonostante l'approfondimento che fece delle questioni proprie della ricerca psicologica-empirica, rimase un'impresa filosofica tesa a favorire l'incontro fra realismo e razionalismo attraverso la ricerca delle origini (genesi) e la fondazione logica della validità degli enunciati gnoseologici (Ash 2001, 109).

Per Stumpf è sempre fondamentale il continuo rimando, oseremmo dire *dialettico*, fra fare e teorizzare, fra sporcarsi le mani e elevarsi col pensiero. Questo emerge chiaramente dal passo seguente:

Io vorrei si considerasse importante soprattutto che il filosofo abbia imparato e praticato una *qualunque* arte, ovvero che si sia autonomamente messo alla prova in un qualunque campo concreto, sia esso quello delle scienze dello spirito o della natura. Egli deve avere assaporato nel proprio corpo le gioie e i dolori della ricerca, dev'essersi guadagnato il diritto di dire la propria con delle prestazioni in positivo, e deve padroneggiare la lingue delle scienze di cui intende impadronirsi (Stumpf 1907b, 191)

Vedremo oltre come questa affermazione di principio diventerà un capo saldo della riflessione arnheimiana. La conclusione dell'opera che stiamo considerando, in ottica introduttiva e di sfondo all'intero pensiero stumpfiano, è estremamente significativa e può essere a giusta ragione considerata lo slogan e il nucleo fondante di tutte le analisi che vedremo oltre in questa ricerca.

La connessione della fisiologia con la psicologia, che ha condotto all'introduzione del metodo sperimentale in quest'ultima, sembra ad alcuni così antifilosofica da richiedere la separazione della psicologia dalla filosofia. Al contrario, questa connessione è uno dei fondamenti sui quali deve ergersi la nuova filosofia (Stumpf 1907b, 194).

Nella *Selbstdarstellung* del 1924 Stumpf esplicita in modo inequivocabile la posizione sopra descritta per cui la psicologia debba diventare interlocutrice scientifica della teoria della conoscenza. Il passo che riporteremo ora collega perfettamente questo paragrafo con quello successivo, che si propone di analizzare nel dettaglio la posizione stumpfiana della teoria della conoscenza come alternativa volta al superamento della metafisica proprio a partire dalle integrazioni che può derivare dalla ricerca sperimentale.

Per quanto si formuli diversamente la distinzione fra spirito e natura, comunque ognuno li terrà separati. D'altra parte, il filosofo vuole trovare ciò che vi è di comune. Così la filosofia è prima di tutto la scienza più generale o metafisica, la cui porta d'ingresso è la teoria della conoscenza. Ma il fatto che fin dai tempi antichi, i filosofi consideravano quasi sempre la psicologia come un loro campo di ricerca ha i suoi buoni motivi, perché l'ambito psichico partecipa in modo molto più significativo di quello fisico alla formazione dei concetti fondamentali della metafisica. Perciò è opportuno definire la filosofia come la scienza delle leggi più generali di ciò che è psichico e del reale in generale o viceversa. Solo così si può giustificare anche la collocazione della logica, dell'etica, dell'estetica, della filosofia del diritto, della pedagogia e degli altri rami nell'ambito delle scienze filosofiche. L'elemento di collegamento è sempre e comunque la psicologia, che porta con sé la necessità di non dimenticare né i grandi problemi generali, né i tratti generali della vita dell'anima, che non si possono studiare solo con il lavoro minuzioso degli esperimenti (Stumpf 1924, 42).

#### 1.4. La Teoria della Conoscenza

Uno dei problemi centrali del pensiero di Stumpf deriva, non a caso, dalla sua formazione filosofica: la teoria della conoscenza. Così come per il suo maestro Brentano, era necessario per Stumpf indagare le condizioni per cui fosse possibile applicare in

filosofia il metodo delle scienze naturali. A riprova dell'importanza di questi temi analizzeremo in questa sede lo scritto del 1891 *Psychologie und Erkenntnistheorie* (Stumpf 1891).

In questo scritto Stumpf si propone di analizzare le due posizioni all'epoca fronteggianti fra psicologi e criticisti per quanto riguarda la teoria della conoscenza, in questi termini:

Nel seguito indichiamo con l'espressione "*criticismo*" il tentativo di liberare la teoria della conoscenza da tutti i fondamenti psicologici; mentre indichiamo con l'espressione "*psicologismo*" [...] il ricondurre tutte le ricerche filosofiche e in particolare tutte quelle gnoseologiche alla psicologia. Ora lasciamo che gli psicologi e i criticisti si lancino gli uni contro gli altri i loro proiettili, mentre noi miriamo, per amore delle cose, ad acuire il più possibile il rigore degli argomenti, senza considerare se essi vengano presentati in letteratura esattamente in questa forma (Stumpf 1891, 104)

Secondo Stumpf gli psicologi partono dall'assunto che la conoscenza sia un processo psichico, pertanto di pertinenza esclusiva della psicologia. Sull'altro versante stanno i criticisti, secondo i quali la psicologia può essere in grado di fornirci esclusivamente alcune regole di carattere empirico, ma non può darci alcuna verità necessaria e generale; laddove la psicologia, come scienza empirica, non arriva, deve intervenire una teoria della conoscenza che colga le condizioni di possibilità di ogni esperienza in generale.

Stumpf rivendica la necessità di prendere le distanze da Kant. Partendo da un'impostazione psicologista è sempre possibile rispondere a Kant che sia possibile raggiungere la conoscenza senza la necessità di stabilire una teoria della conoscenza, considerando questa posizione assolutamente ovvia, così come "si può mangiare e camminare senza la fisiologia" (Stumpf 1891, 104). Dieter Münch fa notare che

dalle osservazioni di Stumpf emerge che secondo la sua convinzione per la conoscenza non è assolutamente indispensabile una teoria o un metodo sicuro. Stumpf mette in luce esplicitamente che un giudizio può essere completamente evidente per un soggetto conoscente senza che egli possieda una teoria della conoscenza (Münch 2001, 283).

Per questo motivo, lo stesso Münch annovera Stumpf fra i *particolaristi*, cioè coloro che, pur non negando il valore di un metodo, sostengono esistano delle verità evidenti da esso indipendenti. Sul fronte opposto si schierano i *metodisti*, secondo i quali la giustificazione di qualsiasi enunciato deve sempre dipendere dal metodo di riferimento.

È comunque possibile, e anzi spesso avviene, che le scienze assumano come presupposti dei dati che hanno una loro giustificazione solo sotto l'aspetto pratico-funzionale, e che poi compiano un percorso a ritroso alla ricerca di una "verità" a posteriori. D'altro canto, la posizione criticista considera ogni scienza fondata su forme a priori dell'intenzione e del pensiero, della sintesi trascendentale e dello schematismo trascendentale:

è l'intelletto che grazie all'attività delle sue funzioni unificanti *crea* gli oggetti, la natura e le sue leggi. La natura non esiste in precedenza, specchiandosi poi nell'intelletto, ma essa nasce come natura solo nell'intelletto e grazie ad esso. Le apparenze in quanto tali non hanno nessuna regola, nessun ordine, nessuna legge in sé (Stumpf 1891, 106).

È evidente che non appare necessaria alcuna osservazione psicologica.

Una volta esposti questi nodi critici come nocciolo della questione, Stumpf procede nell'articolazione dell'opera rispondendo a tre domande cui ritiene essenziale rispondere. La prima riguarda stabilire entro quali limiti è possibile sostenere che sia l'intelletto a creare gli oggetti e le loro leggi. La seconda intende mettere in discussione la netta separazione tra materia e forma che deriva dalla tradizione. La terza è volta all'analisi della dottrina della necessità sintetica.

A *la creazione della natura mediante l'intelletto* è dedicato tutto il secondo capitolo dell'opera. Kant assume i concetti come esistenti solamente all'interno della coscienza. Qualsiasi tipo di sintesi che avviene fra i concetti costituisce un *atto di pensiero*, una *funzione della coscienza*. Ma la domanda chiave che Stumpf si pone è chiarire cosa sia possibile e cosa si debba unificare e cosa no; egli non ritiene infatti sufficienti le due proposte kantiane, da un lato, di un principio generale di *funzione unificante*, dall'altro, le singole *forme di sintesi* che sono le categorie.

Qui entrano in azione, come è noto, "la deduzione trascendentale" e lo "schematismo" dei concetti puri dell'intelletto: la prima deve dimostrare il diritto di applicare le categorie in generale alle apparenze, il secondo deve indicare la possibilità o la via per la quale questo può succedere (Stumpf 1891, 107).

Nella prospettiva kantiana lo spazio ed il tempo sono schemi all'interno dei quali le apparenze vengono ordinate; sono questi schemi a rendere possibile l'applicazione delle categorie alle apparenze. L'esempio che Stumpf analizza è quello della categoria di "causalità mediata dalla sequenza temporale" (Stumpf 1891, 107). Stumpf ritiene che questa categoria, per entrare in funzione, necessiti di un atto al quale ne segua un altro

in modo regolare. Il nesso cui ci troviamo di fronte non può essere meramente soggettivo, ma è anche oggettivo; “questo vuol dire che è un nesso causale e necessario che sta sotto la regola della causalità” (Stumpf 1891, 108). L’esempio che Stumpf usa è mutuato da Schopenhauer, che contestava il fatto che il dì e la notte si susseguissero regolarmente in base ad un nesso causale, evidenziando come i kantiani si giustificano asserendo che avvenga un cambiamento delle sostanze e non si tratti di singole apparenze.

Stumpf procede poi a riportare la giustificazione kantiana all’obiezione secondo la quale causa ed effetto avvengano sempre simultaneamente, in quanto al verificarsi di tutte le condizioni necessarie un evento dovrebbe per forza aver luogo. Kant afferma che ciò che deve essere considerato non è il *decorso* del tempo, ma il suo *ordine*.

La maggior parte della cause efficienti nella natura coesiste agli effetti, e la successione di questi ultimi nel tempo è causata solo dal fatto che la causa non può render tutto il suo effetto in un istante. Ma nell’istante, in cui questo incomincia, è sempre simultaneo alla causalità della sua causa, poiché, se questa fosse cessata un solo istante prima, esso non sarebbe punto storto. Qui si deve ben avvertire, che è da guardare all’ordine del tempo, non al suo decorso; il rapporto rimane, anche quando non sia scorso alcun tempo. Il tempo fra la causalità della causa e il suo effetto immediato può anche svanire (essi dunque essere simultanei); ma il rapporto dell’uno all’altro rimane pur sempre determinabile secondo il tempo. Se io considero come causa una palla che sta su di un morbido guanciale e vi scava una fossetta, allora la causa è contemporanea all’effetto. Se non che io li distinguo tuttavia pel rapporto cronologico del loro collegamento dinamico. Infatti, quando depongo la palla sul guanciale, alla forma liscia di prima segue la fossetta; ma, se il guanciale ha già una fossetta (e non so perché), allora non ne segue l’idea di una palla di piombo. La successione pertanto è assolutamente il criterio empirico unico dell’effetto in rapporto alla causalità della causa, che precede (Kant 1781, 174-175).

Stumpf eccepisce, rispetto al brano citato, il fatto che Kant sostenga che la distinzione che noi possiamo fare tra causa ed effetto dipenda da un *rapporto cronologico del collegamento dinamico*. Lo psicologo fa notare come un collegamento dinamico non è affatto un rapporto cronologico, ma che anzi il primo sia tratto dal secondo all’interno di una sequenza regolare.

Il terzo punto critico evidenziato nell’analisi stumpfiana è la netta separazione kantiana fra concetto di causalità e quello di decorso temporale. Se questa divisione è così radicale e essenziale, non vi è alcun motivo di ritenere che solamente ciò che precede

possa essere causa di ciò che segue e non l'opposto. Sarebbe in ogni caso lecito, da un punto di vista logico, sostenere che anche ciò che segue possa esser causa di ciò che precede senza cadere in alcuna contraddizione. Si può addirittura asserire, in via estrema, che non esista alcun rapporto cronologico stabile tra causa ed effetto.

Il fatto che il tempo ha in comune con le categorie l'apriorità e con le apparenze sensibili l'intuitività, gli dà una posizione mediana, che non è tuttavia una mediazione; questo non fornisce nessun motivo per *sussumere* le apparenze alle categorie (Stumpf 1891, 109).

Infine, Stumpf rimarca come non sia possibile, basandosi sulle premesse della *Critica della Ragion Pura*, dedurre il motivo per cui uno stesso effetto possa venire prodotto da più di una causa, o da un concorso di cause, mentre ad una stessa causa corrisponda sempre solamente un solo effetto. Se vale il secondo caso in quanto a priori dato dai principi di causalità e di successione temporale, ciò dovrebbe essere valido anche per la prima asserzione, cosa impossibile nella prospettiva kantiana.

Terminato questo *excursus* sui concetti di *causalità* e di *tempo*, Stumpf considera un altro concetto di importanza capitale, quello di *sostanza*, così come descritta nella *Critica della Ragion Pura*, e, più precisamente, nel *Libro II, Cap. II, Sez. III* dell'*Analitica Transcendentale*: "in ogni cangiamento dei fenomeni la sostanza permane, e la quantità di essa nella natura non aumenta né diminuisce (Kant 1781, 162)". Questa la critica di Stumpf:

o si intende la nota caratteristica della permanenza in senso letterale, e allora nel concetto di sostanza si troverà una nota temporale, il che contraddice completamente l'essenza delle categorie, oppure la si intende solamente in un qualche senso non autentico, e allora è completamente inutile dimostrare la *sussumibilità* mediante una mera analogia. Chiaramente lo stesso vale per tutte le categorie. Quindi non c'è nessuna via e nessuna possibilità di applicare le categorie alle apparenze in modo evidente (Stumpf 1891, 110).

L'unico modo che resterebbe possibile per giustificare questa applicazione sarebbe una *costruzione* psicologica. La conseguenza di un assunto di questo tipo porterebbe ad un radicale psicologismo, o scetticismo, prospettiva esplicitamente avversata da Kant. L'assenza di un'evidente dimostrazione fa ritenere a Stumpf inevitabile una conclusione di questo tipo.

La seconda parte del capitolo *La creazione della natura mediante l'intelletto* viene da Stumpf dedicata a *La deduzione trascendentale* kantiana.



Tutte quelle attività che Kant raggruppa sotto il nome di sintesi dell'apprensione nell'intuizione, di riproduzione nell'immaginazione, di ricognizione nel concetto oppure di appercezione trascendentale (che qui vogliamo accettare come risultati del metodo critico, senza sollecitare una ricerca della natura psicologica di queste formazioni e la necessità di un loro esame psicologico) nel migliore dei casi conducono, come è noto, solamente all'evidenza che il nostro conoscere ha per natura la tendenza a portare un nesso nel mondo delle apparenze, ma non all'evidenza che il mondo delle apparenze debba ubbidirvi (Stumpf 1891, 111).

In questo brano sopra riportato inizia a concretarsi in modo evidente lo scarto che Stumpf sta elaborando nei confronti della posizione criticistica per arrivare a delle conclusioni molto importanti in direzione dello sviluppo della *Gestaltpsychologie*. Poco oltre lo psicologo fa notare come esistano scienze (es. la fisica) che operano delle sintesi considerando le apparenze esclusivamente dal punto di vista della loro natura particolare, seguendo le loro combinazioni nello spazio e nel tempo. In tutti i casi particolari la giustificazione delle sintesi operate dalle scienze in questione deve essere ricavata in base a motivazioni che risiedono all'interno delle stesse apparenze; non si avverte la necessità di una giustificazione che sia a priori e generale, e anzi non vi è alcuna possibilità di un tal tipo di giustificazione.

Non si dirà: il concetto di legge di natura o la sua possibilità in generale si fonda esclusivamente sull'intelletto, mentre le leggi speciali ed effettive della natura sull'applicazione dell'intelletto alle apparenze. Il concetto di legge di natura in generale si fonda là dove si fondano tutte le leggi della natura speciali; il primo è solo un'astrazione dalle seconde. [...] Quindi i motivi determinanti e logicamente evidenti di tutte le sintesi devono venir cercati nella materia delle apparenze che ci vien data (Stumpf 1891, 112).

Ecco esplicitato lo scarto menzionato sopra. L'intelletto non ha, secondo Stumpf, la prerogativa di fondare la natura secondo leggi a priori e generali, ma anzi non vi è alcun bisogno di leggi di un tal tipo. Qualsiasi legge deve cercare il proprio fondamento all'interno delle apparenze sensibili. La distanza dai criticisti è evidente, e intendiamo sottolinearla riportando quanto Kant afferma sulle sintesi tra apparenze:

La sintesi delle rappresentazioni poggia sulla immaginazione, ma l'unità sintetica di questa (richiesta pel giudizio) sull'unità dell'appercezione. Ecco, dunque, dove sarà da cercare la possibilità dei giudizi sintetici e [...] anche dei giudizi sintetici puri; anzi per tali ragioni essi saranno perfino necessari, se ha da esserci una conoscenza di oggetti che riposi unicamente sulla sintesi delle rappresentazioni (Kant 1781, 145).

Le apparenze risultano, sì, associabili in sé, ma ciò trova fondamento sul principio dell'unità dell'appercezione. Ne consegue che tutto ciò che deriva dall'esperienza sensibile non può mai in alcun modo essere considerato normativo.

In realtà ciò che il criticismo ci ripete instancabilmente, cioè che noi inseriamo l'ordine e le leggi nelle apparenze, che l'intelletto è la fonte della natura e delle sue leggi, è solamente la metà, o forse neanche la metà, della verità (Stumpf 1891, 113).

La psicologia rimane, all'interno della filosofia kantiana, esclusa rispetto alla teoria della conoscenza. Per Kant la coscienza non è un oggetto empirico, ma la condizione di possibilità dell'ἐμπειρία. Ciò che le scienze empiriche indagano sono oggetti creati dalla coscienza. Le diverse scienze ricavano dall'esperienza solo ciò che vi hanno precedentemente introdotto.

Se già, a questo punto, la posizione di Stumpf è chiaramente distinta da quella di Kant, nel terzo capitolo dell'opera che stiamo seguendo, dedicato a *Materia e forma*, la frattura diviene del tutto insanabile anche nei toni più arcigni della critica (nei limiti in cui lo stile di Stumpf possa esser definito arcigno, considerando la sua indole pacata).

Nel capitolo precedente, le critiche mosse da Stumpf partivano dalla distinzione che Kant operò fra categorie e apparenze. In questa parte successiva, Stumpf risale ancora più a monte, analizzando la distinzione fra forme dell'intuizione (spazio e tempo) opposte alle qualità sensibili, che già Kant adotta all'interno della percezione sensibile. Stumpf mette a nudo come questi assunti kantiani non abbiano alcuna motivazione di natura psicologica. "Qualcosa non può essere gnoseologicamente vero e psicologicamente falso" (Stumpf 1891, 114), pertanto la posizione kantiana è del tutto insostenibile.

La critica di Stumpf a Kant sfocia nella tesi che la coscienza è oggetto della psicologia e che non può esserci una filosofia della coscienza pura che si separi dalla psicologia. Il tentativo di Kant di introdurre una filosofia trascendentale, che formuli sulla coscienza enunciati per principio immuni rispetto ai risultati della ricerca psicologica, è perciò inaccettabile (Münch 2001, 274).

Se per Kant, infatti, la materia è data a posteriori, e la forma è a priori nell'animo separata da qualsiasi sensazione, risulta possibile pensare la rappresentazione di un corpo senza bisogno di alcunché concernente la sensazione. Estensione e forma permangono.

Kant compie un errore che neppure le altre correnti psicologiche in contrasto con quella stumpfiana, vale a dire empiristi e nativisti, commettono. Per rappresentare spazio, estensione e figura è necessaria una qualche qualità sensibile.

Lo spazio e il tempo non sono per se stessi rapporti, ma solamente il fondamento di certi rapporti, appunto di quelli spaziali e temporali; così come l'intensità e la qualità sono il fondamento dei rapporti di intensità e qualità. Tuttavia, anche per i cosiddetti concetti di rapporto puri, come l'unità e la molteplicità, vale che la molteplicità non è qualcosa da aggiungere ai suoni o ai colori percepiti, ma qualcosa che deve essere dato, in qualche modo, in essi (Stumpf 1891, 119).

Considerando, ad esempio, il principio di causalità incontrato in precedenza, è evidente che noi non lo possiamo percepire all'interno delle apparenze in tutti i luoghi in cui ci aspettiamo di percepirlo. In casi come questo si rendono necessari dei *criteri secondari* la cui individuazione e comprensione devono essere i compiti principali della teoria della conoscenza. In ogni caso, bisogna sempre tenere presente la necessità della percezione immediata, perché "un rapporto non può esser percepito in nessun altro modo se non nei e coi contenuti che stanno in quel rapporto" (Stumpf 1891, 120). Pertanto se il principio di causalità fosse di per sé innato, ciò significherebbe che lo sono anche i contenuti, cosa che non è. Se altresì fosse un principio che viene acquisito in qualche modo, anche i contenuti dovrebbero esserlo. La posizione stumpfiana è che cogliere una relazione sia un tipo di percezione, un *notare* (*Bemerken*).

Un compito positivo che spetta alla psicologia al servizio della teoria della conoscenza, adesso come prima, è quello di chiarire in modo sempre più preciso l'origine delle rappresentazioni di spazio e di tempo, ma soprattutto delle rappresentazioni di rapporti (Stumpf 1891, 121).

Kant considera spazio e tempo come forme a priori, in quanto tali non analizzabili: i sensi non possono coglierli come contenuti della sensazione. Ma cos'è questa, se non una posizione psicologica? Il problema nasce dal fatto che questa posizione psicologica abbia avuto origine senza consultare la psicologia. Per quanto riguarda lo spazio, infatti, la maggior parte degli psicologi coevi a Stumpf riteneva questa posizione insostenibile. L'aver trascurato la psicologia, interlocutrice indispensabile per qualsiasi teoria della conoscenza, è, per Stumpf, il "peccato fondamentale del filosofare kantiano" (Stumpf 1891, 123).

Per una filosofia trascendentale, la scelta di assumere forme a priori non è assolutamente arbitraria, ma del tutto necessaria. Le funzioni a priori devono rendere possibile l'esperienza e non possono essere indagate empiricamente.

Il rifiuto kantiano della psicologia per le indagini trascendentali non può perciò essere affatto giudicato come ingenuità o come dogmatismo. C'è piuttosto un modello di pensiero nel cui ambito è plausibile il rifiuto della psicologia. Stumpf ha perciò attaccato l'intero modello (Münch 2001, 275).

In precedenza rispetto a *Psychologie und Erkenntnistheorie*, nel 1873, Stumpf pubblicò un testo esplicitamente dedicato alla rappresentazione dello spazio, *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*, utile ai nostri fini a tirare le fila sulla posizione stumpfiana rispetto alle teorie sullo spazio ad egli coeve, così come a giustificare la definizione della prospettiva stumpfiana come un *innatismo a posteriori*.

Stumpf, con *origine psicologica*, intende principalmente la genesi ideale del concetto stesso di spazio, senza considerare le problematiche date dalla psicologia dinamica. Per *rappresentazione dello spazio*, Stumpf intende tutti i tipi di contenuti che vengono connotati spazialmente (sensibili, fantastici o della memoria).

L'estetica trascendentale kantiana aveva dato origine, all'interno del dibattito psicologico, a diversi tipi di atteggiamenti, come accennato nei nostri *appunti preliminari*. In quest'opera sulla rappresentazione dello spazio, Stumpf identifica quattro orientamenti principali, quello empirista, quello associazionista, quello nativista e quello innatista a posteriori.

Per gli empiristi, come Herbart, lo spazio è una composizione di qualità sensibili. Per gli associazionisti esiste, invece, un senso dello spazio che ha origine sulla sensazione muscolare di movimento (Bain). Kant viene annoverato tra i nativisti, secondo i quali, come visto, la rappresentazione dello spazio non ha assolutamente origine nei sensi. Lo spazio è una forma a priori che non può essere pensata se non come priva di qualunque qualità sensibile. La teoria di Stumpf promuove uno spazio inteso come un tutto che non può essere mai diviso dalle qualità sensibili. All'innatismo viene quindi abbinata una componente materiale. "È infatti la nostra stessa esperienza che ha originariamente una connotazione spaziale, la quale viene percepita in e con essa" (Fano 1992, 12).

Per Kant i giudizi a priori sono necessari perché è possibile fare esperienza dell'intuizione sensibile solamente attraverso dei concetti che fanno sì che i giudizi costruiti su di essi siano necessari. Per Stumpf, invece,

la necessità, come ogni altro concetto, ha origine dall'esperienza, e in particolare dall'esperienza interna legata al pensiero di un'inferenza logica. Infatti, se noi pensiamo una deduzione logica valida, il nesso che percepiamo fra la premesse e le conseguenze del nostro ragionamento è necessario. Questo concetto di necessità viene poi trasferito e applicato alla natura, cioè all'esperienza esterna. [...] La necessità non è più un elemento meramente concettuale e discorsivo, come in Kant, ma un connotato dell'esperienza, prima interna e poi esterna, dotato quindi di una sua intuitività (Fano 1992, 7-8).

Esistono quindi dei giudizi necessari che non sono a priori, che non hanno bisogno di fondarsi su concetti puri dell'intelletto. È per questo motivo che Vincenzo Fano introduce un concetto assente nell'opera stumpfiana, ma, che nella sua provocazione è assolutamente decisivo, quello di *analitico a posteriori* (Fano 1992, 8). Se per Kant *analitico* significava non avere possibilità di espandere la conoscenza, non essendo fondato su concetti puri dell'intelletto, per Stumpf l'analiticità è indissolubilmente legata all'esperienza, pertanto si ha necessariamente un ampliamento della conoscenza. Addirittura, conseguentemente a quanto abbiamo visto in precedenza, i *giudizi sintetici a priori* non possono esistere, in quanto qualsiasi concetto ha origine nell'esperienza. Non è la coscienza, ma l'esperienza sensibile a costituire i concetti.

Per Brentano, maestro di Stumpf, la percezione interna era di per sé evidente, comportando la conseguenza che la filosofia sia un qualcosa che si esercita intimamente. Stumpf critica questa posizione del maestro, a testimonianza che descriverlo a pieno pugno come pedissequo allievo di Brentano sia molto riduttivo, sostenendo che ciò renda difficile la cooperazione con le scienze. Questo tema è, come vedremo in seguito, molto caro a Stumpf. Facendo derivare dall'evidenza della percezione interna la propria dignità, la cooperazione con le scienze non si renderebbe necessaria, e si tornerebbe, di fatto, ad una filosofia a priori. La psicologia proposta da Stumpf è concreta, assolutamente non astratta. Dieter Münch (Münch 2001) fa notare che questo orientamento presenta anche delle limitazioni; concentrarsi nell'osservazione degli stati psichici non risulta utile per chi volesse risalire ai principi. Il vantaggio enorme consiste, però, nel non ricadere mai in un conoscere empatico, come fa invece la psicologia astratta che mutua il suo metodo dalle scienze dello spirito, come la poesia (idealismo).

La filosofia, per Stumpf, non può mai essere poesia o mistica. Nella lettura di Stumpf ogni filosofia, in realtà, termina nella mistica, compresa quella di Aristotele, a lui molto caro; ma è assolutamente necessario non creare una confusione di principio. La filosofia, come detto, deve sempre orientarsi verso le scienze naturali.

La psicologia lavora quindi in linea di principio come le scienze della natura, sviluppa modelli, lavora con costrutti concettuali, formula ipotesi scientifiche che vanno fondate empiricamente (Münch 2001, 290).

Quest'ultima citazione fa emergere con evidenza l'eredità brentaniana nel pensiero di Stumpf. È opportuno richiamare, a questo punto, la distinzione che Brentano operava fra psicologia *descrittiva* e psicologia *genetica* come accennata precedentemente, per sottolineare l'estraneità di Stumpf rispetto ad entrambe le categorie. Per Stumpf il problema centrale ed essenziale per la psicologia doveva essere l'indagine sull'origine delle rappresentazioni e dei concetti, discostandosi in questo modo tanto dalla psicologia *descrittiva* quanto da quella *genetica*.

Finora abbiamo utilizzato il termine *apparenza* senza particolari giustificazioni, dando ad intendere che fosse del tutto accomunabile con *fenomeno*, termine kantiano. In realtà riteniamo sia opportuno indagare cosa effettivamente Stumpf intendesse con tale termine, basandoci sul suo scritto del 1907 *Erscheinungen und psychische Funktionen* (Stumpf 1907a). L'obiettivo dell'opera, infatti, è quello di sottolineare come il fine dell'impostazione stumpfiana non sia quello di legittimare una psicologia delle apparenze, ma anzi di opporre ad essa una psicologia delle *funzioni*. Le apparenze, secondo Stumpf, sono sia i contenuti delle sensazioni come anche "le omonime immagini della memoria" (Stumpf 1907a, 74). Ciò che è importante notare è che tra le apparenze vengono a instaurarsi determinati *rapporti*.

Essi [i rapporti] appartengono alla materia delle funzioni intellettuali, ma non sono funzioni, né sono prodotti da essi (Stumpf 1907a, 74).

In quest'opera del 1907 Stumpf distingue fra *apparenze* e *funzioni psichiche*. Le *apparenze* sono i contenuti della nostra vita psichica, vale a dire le sensazioni e le tracce di esse che permangono nella nostra memoria. Le *funzioni* sono, invece, degli atti, delle attività, dei processi che sono alla base della nostra strutturazione psichica. Solo le prime possono diventare l'oggetto di una trattazione scientifica (psicologia sperimentale), poiché sono date direttamente alla coscienza in modo immediato. Le

seconde, infatti, non arrivano immediatamente alla coscienza, ma anche per esse è possibile, anche se in altri modi, compiere un'indagine diretta (anche in questo caso Stumpf si distanzia decisamente dall'impostazione di Wundt, per cui un'indagine diretta delle funzioni era impossibile).

Per niente persuaso dalla facile obiezione per cui “non vediamo il nostro vedere”, Stumpf ritiene che anche le funzioni possono essere colte, osservate, in virtù del loro presentarsi sempre intimamente intrecciate con le apparenze, che altro non sono se non il risultato di determinate operazioni psichiche. Così, per esempio, se vogliamo descrivere cosa viviamo internamente quando giudichiamo qualcosa, limitarsi alla enumerazione dei contenuti della nostra esperienza psichica lascia sempre “un resto”, qualcosa che non ci è dato direttamente così come lo sono i contenuti, ma che è essenzialmente legato al modo con cui i contenuti fanno parte del nostro vissuto: le operazioni psichiche, appunto (Toccafondi 2000, 13).

È questa una riflessione fondamentale per quelli che saranno in seguito gli sviluppi della *Gestaltpsychologie*, in quanto, in aperta opposizione all'associazionismo, Stumpf evidenzia la necessità di rivolgersi non solamente al rilevamento degli aspetti quantitativi, ma anche e soprattutto di quelli qualitativi dei fenomeni psichici, seguendo un metodo descrittivo dell'*atto* psichico.

Come fa notare Vincenzo Fano, al centro della riflessione di Stumpf si mantiene sempre il concetto di *atto* brentaniano, non legato ad un soggetto specifico, ma dal suo carattere impersonale, il suo “essere rivolto verso qualcosa” (Fano 1992, 9). Per Stumpf questi atti, gli stati, i vissuti, fanno tutti parte di quelle che definisce *funzioni psichiche*, che hanno come base un *notare* (*bemerken*) sia le apparenze che i rapporti sussistenti tra esse, così come unire le apparenze in complessi o formare concetti o giudizi. Per Stumpf la teoria associazionista secondo la quale esistono regole dell'associazione che sono capaci di dare spiegazione a tutto ciò di cui si può avere esperienza psichica equivale a sostenere che tutto ciò di cui si può avere esperienza psichica consti di apparenze. Questa impostazione fenomenista, come quella kantiana, impone regole alle apparenze che non dipendono da esse stesse. Se, come visto in precedenza, ciò che Stumpf considera come immediatamente dato non è altro che ciò che risulta immediatamente evidente indipendentemente da teorie e metodi, risulta chiaro il passo:

Mi sembra possibile completare esaurientemente la descrizione di ciò che è dato immediatamente solo se si tiene conto di tre cose: le apparenze, le funzioni, e infine i rapporti fra gli elementi di ciascuno di questi generi e tra gli elementi dell'uno e dell'altro genere (Stumpf 1907a, 76).

La *realtà* altro non è se non il grande insieme che comprende tutto ciò che è immediatamente dato. È da questo insieme che noi acquisiamo il concetto generale di *reale*, che poi trasferiamo a tutto il resto. In quest'ottica apparenze e funzioni non solo sono assolutamente reali, ma addirittura formano insieme una reale *unità*. "Infatti esse sono date insieme, connesse molto strettamente, nella stessa coscienza indefinibile" (Stumpf 1907a, 79).

Marina Manotta (Manotta 2001) evidenzia come la distinzione fra sensazione e percezione, quindi tra ciò che viene colto attraverso gli organi di senso e la sua registrazione ad opera della coscienza risale alle origini delle riflessioni di Stumpf, molto tempo prima del testo *Erscheinungen und psychische Funktionen* del 1907.

Come scritto poco sopra, le *funzioni psichiche* riguardano anche la formazione dei giudizi. Ed è anche il concetto di *giudizio* ad essere fondamentale nella prospettiva stumpfiana, così come emerge dal primo volume della celebre *Tonpsychologie* (Stumpf 1883). Per Kant

il Giudizio è la facoltà di sussumere sotto regole, cioè di distinguere se qualche cosa stia o no sotto una regola data (*casus datae legis*) (Kant 1781, 133)

e questo, se siamo stati sufficientemente chiari in precedenza, è ben lontano dal pensiero di Stumpf. Per lo psicologo, infatti, il giudizio è la funzione psichica che deriva immediatamente dall'eccitazione provocata dalle apparenze sensibili e ad esse si riferisce. La *sensazione* è un mero contenuto del giudizio, che non è di per sé in grado di notificare (*bemerken*) la propria esistenza. Ne emerge che la più elementare funzione psichica non sono le sensazioni, come assunto dagli associazionisti, ma i giudizi.

È il sopraggiungere del giudizio come una funzione nuova ed eterogenea a sollevare alla coscienza il mero esserci dei dati di senso e, nel contempo, a farceli conoscere (Manotta 2001, 429).

Il giudizio viene a configurarsi come una presa di posizione diremmo *ontologica* rispetto ad un contenuto, costituito dalla sensazione, che può avere un connotato positivo o negativo. È significativo che in tutto questo discorso non sia ancora previsto l'intervento dell'intelletto, non perché sia escluso dal processo conoscitivo, ma perché vengono rilevate nelle apparenze delle strutture che hanno organizzazione interna precedente a quella che avviene in un secondo momento a livello coscienziale. Esiste, infatti, nella prospettiva di Stumpf, un momento di carattere istintivo in cui il giudizio sensibile si



configura in modo più rudimentale ed elementare, in cui si ha una semplice reazione ad uno stimolo psichico. È questo il momento dell'*appercezione* o *apprensione*. Questo momento non è separato da quello giudicativo in senso stretto, ma si connette con il giudicare vero e proprio. Questo nodo concettuale è di fondamentale importanza, a nostro parere, per il successivo sviluppo della *Gestaltpsychologie*.

L'avvicinarsi nella *Tonpsychologie* dei termini "giudizio" e "apprensione" in relazione ai dati sensibili non va inteso come un atto di fedeltà alla dottrina brentanana, ma rinvia piuttosto alla concezione secondo cui le nostre sensazioni sono sempre intimamente legate con un giudizio relazionante (Mannotta 2001, 431).

Il *momento appercettivo* costituisce, per le sensazioni, una sorta di "seconda natura", che viene a formarsi nel corso dell'esperienza individuale, e che è assente agli inizi della vita psichica. Fermo restando questo punto, deve per forza esistere una sensazione definibile come *prima*, e che non può essere confrontata e neppure distinta da nessun'altra successiva. Nel momento in cui avviene un'esperienza, non è possibile che si abbia una sensazione in cui sia assente un qualche elemento che deriva dalle precedenti esperienze accumulatisi nel tempo. Allo stesso modo è impossibile che esista una sensazione del tutto indipendente da altre sensazioni. L'equivoco che può nascere riflettendo su queste ultime riflessioni stumpfiane è quello di pensare che possano essere lette come una sorta di teoria genetica della percezione. E il dubbio, nei fatti, resta, perché l'interesse di Stumpf non si orientò mai in direzione di una teoria genetica, nonostante spesso ricorresse a fattori tipicamente genetici come quelli di *esercizio* e *memoria*.

A Stumpf preme soltanto rilevare che le sensazioni –la cui natura assoluta viene rinvenuta [...] per dimostrazione e non perché si renda immediatamente accessibile all'osservazione- sono i dati originari della coscienza, nel senso in cui tale termine è stato introdotto nel libro sullo spazio, cioè come "qualcosa che non dipende da null'altro che lo debba precedere nella coscienza" (Mannotta 2001, 432-433).

Ricapitolando, considerare le sensazioni come dati originari che pre-esistono alla loro organizzazione percettiva comporta, di necessità, un'analisi di tipo genetico-causale. In questo tipo di analisi spesso avviene che ci si appelli a procedure inconsce che sfuggono all'analisi empirica. Stumpf rifiuta con decisione questo tipo di procedure. Le analisi di Stumpf si realizzano sempre all'interno della sfera dell'immanenza; le sensazioni, i dati sensoriali, vengono notati e colti nel *momento appercettivo*, senza bisogno di alcun

atteggiamento preliminare di convinzione o persuasione. È molto importante sottolineare che questa impostazione non implica affatto che Stumpf consideri le sensazioni come prive di rimandi ad altro fuori da sé, anzi ritiene che ci dicano qualcosa degli oggetti di cui sono sensazione, in una sorta di “funzione segnica”:

la separazione tra apparenza e oggetto è compiuta solo nella riflessione astraente, mentre sono le cose, e non le sensazioni [...] ad essere confrontate tra loro e giudicate nell'atteggiamento ingenuo della vita di tutti i giorni (Manotta 2001, 435).

Uno dei concetti più noti investigati da Stumpf nei due volumi della *Tonpsychologie* (Stumpf 1883 e 1890), e che è utile qui richiamare, è quello di *tonverschmelzung*, di *fusione tonale*. Molti furono gli esperimenti che Stumpf ideò per lo studio della percezione dei suoni singoli e di più suoni contemporaneamente. La sua esperienza di musicista gli permise di operare distinzioni assai complesse e sottili che richiederebbero disamine molto articolate basate su una solida conoscenza dell'armonia e del contrappunto; sottolineeremo in questa sede solamente le conclusioni decisive a cui Stumpf approdò, tralasciando le regole specifiche che individuò nelle relazioni fra suoni situati a determinate distanze all'interno della scala musicale. Il concetto di *fusione tonale* fu introdotto per studiare la comparsa di determinati fenomeni psichici legati alla percezione di più suoni contemporaneamente, così come accade per gli accordi musicali. Stumpf esamina come dei suoni, che presi singolarmente danno luogo a determinati fenomeni, diano origine a fenomeni ben diversi una volta percepiti simultaneamente, cercando di cogliere le relazioni per cui questi suoni mantengano il loro statuto, pur dando vita a un'eccedenza una volta messi insieme. Stumpf ritiene le conclusioni che trae dai suoi esperimenti ampliabili per portata non solamente all'ambito sonoro, ma a tutto l'ambito sensoriale in generale.

Stumpf nota come, date determinate condizioni, più suoni prodotti in uno stesso istante non vengano più percepiti come singoli, ma come fusi insieme. Le note si fondono più o meno facilmente a seconda degli intervalli che li separano sulla scala (più facilmente in intervalli di ottava, meno in intervalli di seconda o di settima). Ciò significa che nelle note stesse ci sono delle caratteristiche specifiche da cui la fusione dipende. La fusione non modifica in alcun modo gli elementi presenti, che possono continuare ad essere individuati singolarmente da un orecchio esperto. Per lo psicologo ciò significa che

la fusione non è una confusione dei suoni elementari, che porti alla loro scomparsa e dissolvenza in un tutto indeterminato (Fano 1992, 14)

ma che, anzi, percependo gli elementi si percepisca il tutto e viceversa. La percezione del tutto permane sempre, anche nel momento in cui individuiamo gli elementi. E questo è fondamentale, perché la fusione avviene sempre, quando si abbiano gli elementi adeguati a originarla. Non è il soggetto, infatti, a compiere la fusione tramite l'intelletto, ma sono gli elementi stessi a fondersi, se adeguati a farlo.

La fusione tonale, sottolinea Stumpf, non è un costrutto teorico bensì un "fenomeno sensibile", proprio come ogni altra qualità sonora: essa va udita nei fenomeni prima di ogni definizione (Martinelli 2009, XXVI).

Pensiamo che, a questo punto, sia possibile ritenere Stumpf un antesignano dei principi della *Gestalt*, ma questo è un errore da evitare. Per i gestaltisti, infatti, il tutto viene ad assumere una posizione decisamente dominante; nella loro prospettiva avviene primariamente la percezione del tutto, quella delle parti che lo compongono viene dopo, per astrazione. Questo assunto va contro tutta l'impostazione teorica di Stumpf, in cui gli elementi non vengono mai a dissolversi nel tutto, ma anzi il tutto può essere percepito solo a partire dagli elementi minimi.

Abbiamo più sopra esaminato cosa intendesse Stumpf per *giudizio*, ma è doveroso indicare come il giudizio sia solamente uno dei tre possibili *stati psichici* individuati da Stumpf. Gli *stati psichici* sono tre diverse modalità della coscienza, e ai giudizi vanno aggiunti le *rappresentazioni* e i *sentimenti*. La *coscienza*, per Stumpf, è un qualsiasi riferimento ad un contenuto, pertanto

proprio perché non si basa su una divisione dei contenuti, questa divisione è in senso proprio psicologica e rientra perciò nella psicologia come scienza fondamentale della filosofia (Schuhmann 2001, 77).

*Rappresentazioni, giudizi e sentimenti* sono diversi modi, ma la loro diversità si basa su differenze di tipo qualitativo, assolutamente non quantitativo. Un giudizio, infatti, può avere come contenuto due o più rappresentazioni, ma mai ne sarà una semplice somma.

L'è e il non-è che appartiene ad ogni giudizio non rinvia a qualche contenuto rappresentato e neppure a una determinata forma di unione fra questi contenuti, bensì all'atto del giudizio in quanto modo della coscienza di riferirsi a questi contenuti, il quale è diverso da ogni rappresentare; più precisamente, esso rinvia all'atteggiamento di affermazione o di negazione di questi contenuti (Schuhmann 2001, 77).

Inoltre, a differenza delle rappresentazioni, i sentimenti sono sempre riferiti positivamente o negativamente a qualcosa, e mentre le rappresentazioni non lo sono, i sentimenti si articolano per gradi diversi. Considerando le considerazioni che faranno in seguito i gestaltisti, sono importanti questi due ultimi aspetti, perché portano alla conclusione che le opposizioni che possiamo riscontrare all'interno del rappresentare sono in realtà opposizioni del rappresentato, vale a dire dei contenuti; le differenze sono radicate negli stessi contenuti e non negli atti che li rappresentano.

E ancora riguardo la differenza fra rappresentazioni e giudizi in base alla possibilità di essere distinti in gradi, evidenzia Karl Schuhmann:

Come i sentimenti si riferiscono all'esser-buono o all'esser-cattivo di qualcosa, così i giudizi alla verità e alla falsità. E come là si dà l'opposizione di amare e odiare, così qui quella di affermazione e negazione. E alla svariata intensità dei sentimenti corrispondono i gradi di certezza e di convinzione. Se si ammette quindi –questa è la conclusione di Stumpf– la differenza fra rappresentazione e sentimento, si deve riconoscere di conseguenza anche la parallela diversità fra rappresentazione e giudizio (Schuhmann 2001, 78).

È pertanto identificabile una sorta di scala per gradi, in cui la *coscienza* altro non è se non un rappresentare, mentre *giudizi* e *sentimenti* sono modi diversi di rapportarsi ad un rappresentato. Se la rappresentazione è il darsi di qualcosa, necessario per potercisi rapportare, giudizi e sentimenti devono per forza di cose includere rappresentazioni. Se sono riscontrabili differenze fra le rappresentazioni, queste si basano esclusivamente sulle differenze sussistenti fra i diversi contenuti rappresentati.

Stumpf distingue le rappresentazioni in quattro gruppi, le *sensazioni*, le *rappresentazioni fantastiche*, le *rappresentazioni di spazio e di tempo* e le *rappresentazioni astratte e simboliche*.

Le *sensazioni* sono le rappresentazioni più semplici da cui prende il via la vita psichica. Non bisogna intendere questa semplicità delle sensazioni in senso associazionista, la loro semplicità consta nel fatto di non fare riferimento a nessun'altra rappresentazione di un qualche altro tipo.

In generale il concetto di sensazione, fondamentale per la teoria della rappresentazione e quindi per l'intera teoria della coscienza o psicologia, resta in Stumpf stranamente poco illuminato. Soprattutto non è chiaro fino a che punto “sensazione” stia a indicare qui l'atto di sensazione più che il suo contenuto (Schuhmann 2001, 80).

Il rischio è pertanto quello di arrivare ad una confusione fra *sensazione* e *percezione*.

Le *rappresentazioni fantastiche* sono quelle rappresentazioni la cui causa risiede in altre rappresentazioni o in altri stati psichici. Stumpf intende la *fantasia* in senso molto ampio, includendo al suo interno anche le rappresentazioni della memoria. Perché abbia luogo una rappresentazione fantastica è sempre necessario un qualcosa, che Stumpf chiama *momento riproduttivo*, che fa ricordare ad un soggetto qualcos'altro, una sorta di motivo scatenante. La causalità che viene qui tirata in ballo è una causalità assolutamente *psichica*.

Questo inserimento del concetto di causa nella determinazione della fantasia non significa però un superamento della sfera descrittiva in direzione di quella genetica, perché il momento riproduttivo, da cui dipende la rappresentazione fantastica, è sempre una sensazione *interna* alla coscienza e non un qualche dato fisiologico o fisico (Schuhmann 2001, 80, corsivo nostro).

La differenza con l'impostazione associazionista, e con Wundt in particolare, è ancora una volta lampante. Il passaggio che avviene fra una sensazione e una rappresentazione fantastica non è per nulla di natura graduale e non segue affatto una scala continua. Per motivi prettamente fisiologici una sensazione è sempre più forte di una qualsiasi rappresentazione. Le cause di ciò sono da ricercare esclusivamente all'interno della fisiologia degli organi di senso cui dipendono le sensazioni, mentre la causalità delle rappresentazioni è sempre esclusivamente di ordine psichico.

La *rappresentazione del tempo* non è una qualità sensibile. Il contenuto di una qualsiasi rappresentazione possiede una collocazione temporale sempre diversa. È vero che una rappresentazione ha sempre una durata, ma questa durata non fa parte della sensazione stessa. Ciò significa che il tempo non è un contenuto per la coscienza. La conclusione è obbligata: il tempo si trova nella *forma* della coscienza, anche se in quest'ottica Stumpf non rimanda affatto ad un'impostazione, ancora una volta, di tipo kantiano.

Erano tre le possibili soluzioni al problema del tempo che Brentano, maestro di Stumpf, prospettava. La coscienza del tempo, per il filosofo di Boppard, poteva essere intesa come una associazione *originaria* che si connette *spontaneamente* ad ogni singola rappresentazione, o come un modo del giudicare o come un modo del rappresentare. Stumpf si attiene alla prima di queste prospettive, perché le altre due portano ad una considerazione del tempo come un modo della coscienza così come era per Kant nella *Critica della Ragion Pura*, Sez. II, par. 4 in cui il tempo diventava *forma dell'intuizione*:

Il tempo non è un concetto discorsivo o, come si dice, universale, ma una forma pura dell'intuizione sensibile. I diversi tempi non sono se non parti appunto dello stesso tempo. Ma la rappresentazione che non può esser data se non per un solo oggetto, si chiama intuizione. Inoltre, la proposizione che tempi diversi non possono essere insieme non si potrebbe dedurre da un concetto universale. Questa proposizione è sintetica, e non può essere dedotta solo da concetti. È dunque immediatamente contenuta nell'intuizione e rappresentazione del tempo (Kant 1781, 61).

Per Stumpf, seppur il tempo non sia un contenuto della coscienza, in qualche modo deve farne comunque parte. Il tempo deve essere una proprietà di tutto ciò che è visibile o udibile, perché tutti i contenuti della coscienza non possono che esser dati come durevoli nel tempo. È per questo motivo che anche gli stati psichici posseggono una temporalità. Come nella prima soluzione di Brentano, il tempo deve essere una associazione *originaria* nel senso che non può essere mai acquisita per abitudine o consuetudine, a differenza delle altre rappresentazioni. Non è possibile né abituarsi né disabituarsi al tempo.

La produzione della coscienza temporale [...] non è cosa che riguardi gli stimoli esercitati su di noi dagli oggetti fisici, bensì riguarda i contenuti della rappresentazione, quindi in un certo qual modo uno stimolo psichico “per mezzo del quale è generata una rappresentazione qualitativamente uguale, ma che retrocede sempre nel tempo”. Una sensazione produce così una rappresentazione fantastica qualitativamente uguale a sé ma spostata nel tempo, questa a sua volta la successiva, di nuovo spostata temporalmente rispetto ad essa, e così via, e in tal modo sorge il continuo temporale. Già per questo motivo la rappresentazione temporale appartiene fuor di dubbio alle rappresentazioni fantastiche, ma poi anche per il fatto che un contenuto passato non è *per definitionem* attualmente presente e perciò può venire alla coscienza solo per mezzo di una rappresentazione fantastica, e non di una sensazione presente (Schuhmann 2001, 88-89).

Il contrasto con Kant è tanto più rimarcato se pensiamo che il tempo puro, il tempo in quanto tale, in sé, non è affatto rappresentabile. Quando avviene la rappresentazione del passato, questa è la rappresentazione di un qualcosa che è passato, e lo stesso vale per il futuro.

Il medesimo ragionamento, *mutatis mutandis*, è valido per la rappresentazione spaziale. Spazio e tempo non sono percepibili in sé, ma vengono percepiti insieme continuamente in qualsiasi percezione.

A rimarcare la vicinanza tra i concetti di spazio e di tempo, nell'*Autobiografia intellettuale* Stumpf afferma, riguardo al rapporto fra teoria della conoscenza e la logica:

definirei lo spazio come ciò che rende possibili le misurazioni delle relazioni geometriche nel mondo reale, il tempo come ciò che rende possibile i cambiamenti e le misurazioni delle relazioni in quanto tali fra i cambiamenti. I cambiamenti non si lasciano certo definire senza il tempo; i due concetti sono infatti correlati. Il concetto di tempo oggettivo non contiene nulla del passato, del presente e del futuro. Tutto ciò è molto importante e permette, in fisica-matematica, di concepirlo come quarta dimensione dello spazio. Del resto penso che questa quarta dimensione sia una mera operazione di calcolo, dove comunque la particolarità del tempo rispetto alle altre tre dimensioni trova espressione nelle formule stesse (Stumpf 1924, 49).

Nell'ottica di Stumpf, le nostre rappresentazioni sono naturalmente concrete. Si compie un'astrazione quando ci si concentra su certi tratti di una rappresentazione e se ne trascurano gli altri. È questa operazione a produrre le *rappresentazioni astratte o concetti*. Il fatto che Stumpf consideri tutte le rappresentazioni come concrete potrebbe far pensare che lo psicologo si collochi nella scia del pensiero empirista, ma in realtà la sua riflessione è molto più complessa. Derivando la loro esistenza dal concreto, in effetti, fa sì che non possano esistere rappresentazioni effettivamente astratte. La classica distinzione di tipo dualistico che separa nettamente le rappresentazioni di cose specifiche da quelle delle stesse cose in generale dà luogo ad una sorta di *monismo*, i cui echi avranno ripercussioni in tutte le teorizzazioni della *Gestaltpsychologie*.

Soltanto i concetti che possono occorrere come parti logiche di rappresentazioni concrete hanno valore di realtà e di conoscenza. Tutti gli altri concetti risiedono al di fuori della sfera del conoscere e servono ad altri scopi, ad esempio a scopi di intrattenimento o di edificazione. [...] Noi percepiamo cose esistenti, ma non l'esistenza delle cose, e noi vediamo cose effettivamente presenti, ma non possibili o necessarie (Schuhmann 2001, 94).

A questo punto si pone la questione del *simbolismo*, comunemente inteso come una sorta di macro-categoria in cui pensiamo cose aventi delle caratteristiche comuni. In ottica gestaltista la questione del *simbolo*, inteso ancora una volta in modo del tutto distante da Kant, è cruciale, e vedremo come anche Arnheim affronti questo tema spinoso. Stumpf sostiene che spesso noi ricorriamo a rappresentazioni simboliche per due motivi essenziali, cioè per il fatto che sia più *comodo* ed *economico* utilizzare, al posto di una rappresentazione in senso proprio che abbiamo in mente, una rappresentazione che riguardo al contenuto sia più povera ed essenziale. Questa rappresentazione più povera

ha però il vantaggio di trovarsi già presente all'interno del nostro magazzino di rappresentazioni, ed è in grado di assolvere in modo funzionale il ruolo che la rappresentazione in senso stretto dovrebbe svolgere. In questa riflessione è evidente il seme da cui germinerà in seguito il *principio di semplicità* che è uno dei pilastri portanti dell'impostazione gestaltista. Allo stesso modo, come vedremo in seguito, il fatto che ogni processo mentale avvenga sempre considerando la funzione che esso debba avere, costituisce un chiodo fisso anche nel pensiero arnheimiano. Stumpf considera esempi lampanti di sistemi simbolici i numeri ed il linguaggio, ma la portata di queste teorie stumpfiane sarà notevolmente amplificata dai suoi allievi.

È importante, però, considerare come questa distinzione fra vari tipi di rappresentazioni possa essere, di fatto, ridotta a due sole modalità:

Se noi abbracciamo con lo sguardo la teoria di Stumpf delle rappresentazioni, risulta che la sua suddivisione delle rappresentazioni *de facto* distingue propriamente solo fra due tipi di rappresentazioni, vale a dire sensazioni e rappresentazioni fantastiche (Schuhmann 2001, 98).

A conclusione di questo capitolo dedicato al pensiero di Carl Stumpf, vogliamo brevemente esplicitare alcune differenze sostanziali rispetto alla successiva *Gestaltpsychologie*, al fine di evitare fraintendimenti che possano portare ad intendere *in toto* Stumpf come un antesignano della successiva teoria psicologica fondata dai suoi allievi più brillanti.

Dal punto di vista formale Carl Stumpf ebbe ovviamente degli allievi, tuttavia non volle creare nessuna scuola. Ma credere, con questo, che nell'Istituto berlinese di psicologia regnassero rapporti di tipo post-patriarcale o democratico (ad esempio) sarebbe estraneo alla realtà (Ash 2001, 103).

Tanto Stumpf quanto i gestaltisti si occuparono in modo molto preciso di tutti quei problemi che emergono dalla considerazione della percezione di un insieme di elementi. Uno dei principi fondamentali su cui la teoria della *Gestalt* si struttura è quello secondo cui gli elementi non sono il punto di partenza generatore da cui prende luogo la percezione dell'insieme, ma anzi è la percezione del tutto a precedere quella delle parti che lo compongono; le parti vengono ricavate in un secondo momento attraverso un processo di astrazione. Questa posizione è del tutto inaccettabile nella prospettiva stumpfiana, che sostiene esattamente l'opposto; sono gli elementi, in base a rapporti tra loro a determinate condizioni date, a generare la percezione del tutto.



È perciò probabile che la sua influenza sulla psicologia della Gestalt si limiti al metodo e all'indicazione dei problemi relativi alla percezione dei complessi (Fano 1992, 16).

Riteniamo che, ancora vivo Stumpf, fosse frequente un accomunamento delle sue riflessioni a quelle dei suoi allievi, e questo sospetto è comprovato dal fatto che nell'ultima opera che scrisse, nel 1939-1940 (Stumpf 1939-40), espressamente critichi la *Gestaltpsychologie*.

Egli definisce infatti la *Gestalt* come un aggregato di rapporti, che si contrappone al complesso, che è invece un aggregato di contenuti semplici. Proprio la loro particolarità di fondarsi sui rapporti spiega come sia possibile che le *Gestalten* siano trasponibili, la qual cosa costituisce la loro proprietà più significativa, come già indicava Ehrenfels nel suo lavoro pionieristico sulle qualità figurali. Secondo Stumpf, le *Gestalten* intese come un intero che precede le sue parti non spiegherebbero queste capacità, che dipende invece dal fatto che esse sono dei rapporti fra rapporti, cioè dei rapporti del secondo ordine, che quindi non dipendono direttamente dai contenuti che formano i rapporti del primo ordine (Fano 1992, 16).

Secondo Stumpf, come visto in precedenza, le sensazioni non vengono mai colte indipendenti l'una dall'altra, ma in connessione con altre sensazioni. Per Stumpf questo non equivale a sostenere che percepiamo sempre delle *Gestalten*, ma che, percependo un contenuto di carattere assoluto, percepiamo ogni volta anche una *Gestalt*. Ciò che ci viene dato è di per sé privo di qualunque tipo di distinzioni, e da questo tutto indistinto noi possiamo estrapolare sia dei contenuti indipendenti, sia dei contenuti parziali. Proprio per questo motivo Stumpf sostiene che il modo in cui noi percepiamo gli elementi di un tutto non è un'astrazione, così come volevano i gestaltisti,

ma una ricerca fenomenologica delle unità che compongono la percezione e delle leggi analitiche a posteriori che sanciscono le loro connessioni. Non mi sembra quindi che si possa sostenere senz'altro che l'impostazione gestaltista metta completamente fuori gioco quella di Stumpf (Fano 1992, 17).

Mitchell Ash (Ash 2001, 119) evidenzia però un'altra lettura possibile su quella che fu l'effettiva eredità lasciata da Stumpf e coltivata dai teorici della *Gestalt*. Secondo Ash, la continuità fra questi due momenti della storia della filosofia e della psicologia, non va ricercata tanto nell'impostazione teorica, quanto in quella fenomenologica. Addirittura sostiene che le convinzioni metodologiche espresse da Stumpf furono interpretate in modo più radicale dai suoi allievi che da egli stesso; le indicazioni che Stumpf vedeva come collaterali e di integrazione rispetto al suo impianto teorico sulla dottrina della

coscienza diventarono per Wertheimer, Köhler e Koffka i principi fondamentali di tutta una nuova filosofia della natura.

Abbiamo ritenuto interessante riportare due possibili letture dell'eredità stumpfiana nei suoi allievi proprio per evidenziare come il problema sia comunque molto complesso, sia per il periodo storico in cui si compì, sia per la particolare situazione accademica dell'Università guglielmina, sia per le specifiche questioni teoriche in gioco. Quel che resta innegabile è la caratura di Stumpf come studioso ed intellettuale, così come la portata decisiva delle sue riflessioni. Se ad oggi la psicologia sperimentale gode di uno statuto specifico e scientifico, e se ancora oggi il dibattito per una filosofia in dialogo costante con le scienze naturali è spesso trascurato, sicuramente Stumpf mise mattoni pesanti, pietre miliari, nel dipanarsi di questa complessa matassa.

## Capitolo Secondo: Wolfgang Köhler

Le riflessioni che Rudolf Arnheim maturerà nell'ambito della critica e dell'analisi delle opere artistiche devono moltissimo all'influenza che su di lui esercitò il suo grande maestro, Wolfgang Köhler, con il quale lavorò alla sua tesi di dottorato del 1928.

Sebbene la tesi dottorale costituisca l'unico sforzo nel campo della psicologia sperimentale compiuto da Arnheim, riteniamo sia di fondamentale importanza considerare in questa ricerca i tratti basilari che caratterizzarono la ricerca di Köhler. Questa scelta è giustificata perché Köhler fu l'unico dei gestaltisti a scrivere un'intera opera con esplicito intento filosofico, che affonda le sue radici direttamente all'interno delle impostazioni scientifiche della psicologia sperimentale. Alla luce di quanto esaminato nel capitolo riguardante Carl Stumpf, riteniamo sia evidente il debito dello psicologo di Reval nei confronti del maestro di Wiesenheid, non tanto per quanto riguarda i contenuti specifici, quanto per l'ispirazione generale delle sue riflessioni. È inoltre necessario, in fase preliminare, evitare un errore e specificare immediatamente il principio di fondo, come indicato da C. Pratt nell'introduzione al postumo *Evoluzione e compiti della psicologia della forma*:

un'espressione frequentemente associata alle proprietà singolari delle totalità organizzate non fu di fatto mai usata dai Gestaltisti, tuttavia diede loro più di un fastidio; essa suonava così: *il tutto è più della somma delle sue parti*. Molti psicologi americani erano inclini a considerare tale affermazione come il tema dominante della psicologia della forma e si misero ad attaccarla come se fosse la quintessenza dell'assurdità. Köhler soleva rispondere ai suoi critici che ciò che di fatto egli aveva detto era un altro concetto: cioè che il tutto è *diverso* dalla somma delle sue parti (Köhler 1969, 25).

Affronteremo, pertanto, nei paragrafi a seguire, le riflessioni contenute in *La psicologia della Gestalt* (Köhler 1947)<sup>2</sup> e in *Evoluzione e compiti della psicologia della forma* (Köhler 1969). In seguito considereremo dettagliatamente *Il posto del valore in un mondo di fatti* (Köhler 1938).

---

<sup>2</sup> La prima edizione in inglese dell'opera è del 1929, ma noi ci baseremo sull'edizione americana del 1947 meglio curata e rifinita dal punto di vista espositivo.

## 2.1. Psicologia e Gestalt

Per la comprensione di quello che la psicologia della Gestalt si proponeva di essere, e quali fossero i nuclei su cui si strutturasse come alternativa alle teorie psicologiche esistenti nei primi decenni del XX secolo, *La psicologia della Gestalt* (Köhler 1947) è di importanza capitale. Si potrebbe giustamente considerare quest'opera come il vero e proprio manifesto scientifico della corrente gestaltista, accanto al posteriore *Principles of Gestalt Psychology* di Kurt Koffka del 1935. È per questo motivo che, seppur brevemente, intendiamo ripercorrerlo in questo paragrafo, integrando la nostra argomentazione con spunti tratti da *Evoluzione e compiti della psicologia della forma* (Köhler 1969), uscito postumo a due anni dalla scomparsa dell'autore, e quindi considerabile come il suo testamento scientifico. Alla perplessità iniziale che si può avere riguardo la pertinenza della considerazione della fisica all'interno di un'analisi psicologica, e riguardo eventuali forzature concettuali operate dai gestaltisti ai loro fini, rispose lo stesso Köhler in un articolo del 1954, e intendiamo intraprendere la nostra ricerca proprio da questo punto:

In America, it may seem surprising that enthusiastic people such as the Gestalt psychologists were intensely interested in physics. Physics is generally assumed to be a particularly sober discipline. And yet, this happened to us most naturally. To be sure, our reasoning in physics involved no changes in the laws of physics, and no new assumptions in this field. Nevertheless, when we compared our psychological findings with the behaviour of certain physical systems, some parts of natural science began to look different. When reading the formulae of the physicists, one may emphasize this or that aspect of their content. The particular aspect of the formulae in which the Gestalt psychologists became interested had, for decades, been given little attention. No mistake had ever been made in applications of the formulae, because what now fascinated us had all the time been present in their mathematical form. Hence, all calculations in physics had come out right. But it does make a difference whether you make explicit what a formula implies or merely use it as a reliable tool. We had, therefore, good reasons for being surprised by what we found; and we naturally felt elated when the new reading of the formulae told us that organization is as obvious in some parts of physics as it is in psychology (Köhler 1954, 729).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> "In America, può sembrare sorprendente che persone entusiaste come gli psicologi della Gestalt siano così interessati alla fisica. La fisica viene generalmente considerata una disciplina particolarmente sobria. Eppure ciò ci capita in modo piuttosto naturale. Per essere scrupolosi, i nostri ragionamenti sulla fisica non implicano alcun cambiamento delle leggi della fisica, e nessuna nuova assunzione in questo campo. Ciononostante, quando operiamo un paragone fra le nostre osservazioni psicologiche e il comportamento di certi sistemi fisici, certe parti della scienza naturale iniziano ad apparire differenti. Leggendo le formule dei fisici, uno può enfatizzare un aspetto piuttosto che un altro del loro contenuto. All'aspetto particolare

I primi gestaltisti furono accusati, nel mondo scientifico, di *misticismo*, per il semplice fatto che non facevano partire la loro ricerca dallo studio di elementi minimi della percezione (le sensazioni locali), per rivolgersi direttamente ai fenomeni percettivi in modo imparziale; questo atteggiamento era ritenuto non scientifico. Per questo motivo, riteniamo, le opere di Köhler sono generalmente caratterizzate da una *pars destruens* in cui egli si dedica alle analisi e alle critiche delle altre concezioni psicologiche più diffuse, e da queste critiche fa emergere gli elementi in cui la psicologia della forma si distacca dai vecchi modelli per proporsi come innovazione. Il motivo per cui Köhler sceglie di trattare nelle sue opere numerosi concetti tratti dalla fisica, dalla fisiologia e dalla botanica non è semplicemente per un fatto di comodità o di retorica. Leggendo gli scritti di Max Planck, di Clark Maxwell e di Arthur Eddington, Köhler si era convinto che nelle loro ricerche questi illustri fisici si fossero resi conto della necessità di procedere nell'analisi degli elementi partendo dalla considerazione primaria del tutto che essi vengono a costituire; la *Gestaltpsychologie* si inserisce, dapprima ingenuamente, in questa corrente del pensiero moderno delle scienze della natura. Pertanto, spiegare e affrontare i principi che caratterizzano queste scienze diviene un passaggio essenziale del procedere della ricerca psicologica (cfr. Köhler 1969, 77-78).

Generalmente la psicologia, come in generale tutte le scienze, sembrano originare la propria ricerca da un unico comune punto di partenza, cioè il mondo così come ci circonda, in modo ingenuo e senza premurarsi di indagarlo criticamente. Man mano che le scienze, poi, procedono nelle loro teorizzazioni, questo comune punto di partenza può venire meno. Infatti, spesso emergono dei problemi che possono essere risolti esclusivamente attraverso l'assunzione di categorie che possono apparire affatto distanti dall'esperienza diretta. Eppure non esiste alcuna altra base possibile da cui una scienza possa trarre origine, seppure sia evidente che una rappresentazione include molte cose correlate all'esperienza diretta, come i ricordi, le esperienze pregresse o le finalità pratiche. "Secoli fa, varie scienze, soprattutto la fisica e la biologia, cominciarono a demolire la semplice fiducia con cui gli esseri umani tendono a prendere questo

---

delle formule, di cui hanno iniziato ad interessarsi gli psicologi della Gestalt, per decenni, è stata dedicata scarsa attenzione. Non è mai stato commesso alcun errore nell'applicazione delle formule, perché ciò che ora ci affascina è sempre stato presente nelle loro formulazioni matematiche. Pertanto, tutti i calcoli nella fisica sono risultati esatti. Ma comporta una differenza rendere esplicito ciò che una formula implica, piuttosto che utilizzarla come uno strumento affidabile. Noi abbiamo, perciò, buone ragioni per essere sorpresi di ciò che abbiamo scoperto; e ci siamo sentiti naturalmente esaltati quando la nuova lettura delle formule ci ha rivelato che l'organizzazione è tanto ovvia in alcuni ambiti della fisica quanto lo è in psicologia", trad. nostra. A riprova di ciò si leggano i numerosi articoli scientifici di Köhler, ad esempio Köhler 1949.

mondo come *la realtà*" (Köhler 1947, 12). Gli scienziati vedono dietro al mondo un altro mondo (come vedremo anche nel paragrafo successivo), pieno di proprietà complesse. Queste proprietà costituiscono qualcosa di diverso dal mondo ingenuo, ma non con esso in contraddizione. La psicologia, rispetto alle altre scienze classiche, ha un'esistenza molto più breve, ed è per questo che molti vorrebbero adottasse fin da subito il metodo delle scienze naturali,<sup>4</sup> ma Köhler è critico nei confronti di questo atteggiamento. In questo mondo, visto ingenuamente, pare che anche l'esperienza avvenga in modo altrettanto ingenuo, secondo l'assunto che gli oggetti, le loro proprietà e i loro mutamenti accadono del tutto indipendentemente rispetto a noi. Il realismo ingenuo porta ad intendere il mondo, sede delle qualità primarie, come di per sé sussistente, mentre le qualità secondarie vengono da esso sottratte come componenti di carattere puramente soggettivo.

Ma infine le qualità *primarie* del realismo ingenuo risultarono altrettanto soggettive quanto le loro colleghe *secondarie*: alla forma (*form*), al peso, al movimento delle cose si dovette dare la stessa interpretazione che ai colori e ai suoni; dipendevano anch'essi dall'organismo che ne aveva esperienza, ed erano semplicemente risultati finali di complicati processi svolgentisi nel suo interno (Köhler 1947, 13).

Secondo Köhler, infatti, non è mai possibile considerare nessun momento dell'esperienza immediata parte del mondo reale. Una volta constatato che le caratteristiche primarie e secondarie del mondo che viviamo nell'esperienza dipendono da tutto un insieme di influenze che l'ambiente esercita sull'organismo, non è più possibile intendere questo ambiente in modo ingenuo: l'ambiente diviene l'insieme degli effetti provocati da quelle influenze. La scienza è stata pertanto costretta, di fronte a tale evidenza, a costruire<sup>5</sup> un mondo oggettivo, costituito dalle cose fisiche, e sostenere che esso non compaia mai in alcun genere di esperienza diretta. Lo stesso ragionamento deve essere applicato all'*organismo*, inteso come aspetto materiale dell'essere umano, a cui si può accedere solo attraverso delle costruzioni; ciò che si può ottenere attraverso l'esperienza diretta è il solo *corpo*, cioè il corrispettivo fenomenico dell'organismo, come vedremo in dettaglio nel paragrafo successivo.

Per qualche tempo si suppose che [la psicologia] fosse la scienza dell'esperienza diretta, degli aspetti esterni ed interni di questa in contrapposizione agli oggetti e agli avvenimenti fisici. Dalla descrizione dell'esperienza diretta lo psicologo sperava di ottenere non solo una

---

<sup>4</sup> Cfr. capitolo precedente

<sup>5</sup> Vedremo nel paragrafo successivo il significato di *costruire*.

ordinata visione d'insieme di tutte le sue varietà, ma anche moltissime informazioni intorno alle relazioni funzionali intercorrenti fra questi fatti. Aspirava persino a formulare leggi regolanti il flusso dell'esperienza (Köhler 1947, 14-15).

La scuola psicologica del comportamentismo, alla cui critica è dedicato tutto il primo capitolo de *La psicologia della Gestalt*, si oppone proprio a questa posizione descritta nel passo citato. Secondo questa scuola non è possibile avere una convincente visione d'insieme, e quindi una scienza, dell'esperienza diretta. Neppure deve essere considerata valida l'ipotesi che sia possibile una *introspezione*, vale a dire un'esperienza diretta della propria interiorità. Una simile prospettiva è strettamente connotata di "pregiudizi filosofici" (Köhler 1947, 16), che portano a pensare il concetto di esperienza diretta intimamente connesso con le idee di *mente* e di *anima*. Inoltre, a ulteriore testimonianza che l'esperienza diretta non possa mai costituire il campo d'indagine di una scienza, l'introspezione non rende possibile una posizione dell'osservatore esterna rispetto al sistema che osserva, rendendo non realizzabile l'assenza di alterazioni. Anche ipotizzando per assurdo che sia possibile ovviare a questo limite, il metodo introspettivo si rivelerebbe comunque di assoluta inutilità, poiché mai potrà riuscire a liberarsi della sua intrinseca soggettività che impedisce la definizione esatta di termini e misure.

Se ciascuno ha la sua propria esperienza diretta, e se resta per sempre escluso da quelle di tutti gli altri, l'esperienza diretta è faccenda privata di ciascuno di noi, e per quanto riguarda questa faccenda una scienza comune non si può mai realizzare (Köhler 1947, 19).

L'unico merito attribuibile a questa prima forma di psicologia, sempre in ottica comportamentista, è quello di aver portato avanti e sviluppato la disciplina, ma i contributi maggiori con cui la ha arricchita, a ben guardare, derivano proprio dalla sperimentazione oggettiva e non dall'introspezione. La sperimentazione oggettiva viene a costituire il campo comune della psicologia e delle scienze naturali, anche se senza ancora rendersi conto della grande differenza di principio che soggiace a questa operazione; non appena avrà preso coscienza di ciò adotterà consapevolmente il metodo delle scienze naturali.

Il comportamento, cioè la reazione di sistemi viventi a fattori ambientali, è l'unico terreno di indagine che si possa battere in una psicologia scientifica; e il comportamento non implica in nessun modo l'esperienza diretta (Köhler 1947, 21).

La psicologia, per fondarsi come scienza, deve liberarsi dell'introspezione. Per il comportamentista, le scienze naturali rivolgono la loro attenzione alla realtà oggettiva,

mentre l'introspezione dell'esperienza diretta, ammesso che una cosa simile sia possibile, riguarda qualcosa di assolutamente soggettivo. Secondo Köhler l'esperienza oggettiva "in nessuna circostanza si ridurrà a qualcosa di meramente percepito, ovvero a un fenomeno soggettivo in un qualsiasi senso" (Köhler 1947, 24). I progressi della fisiologia dipendono dalle osservazioni che sono possibili "su ciò che nell'esperienza percettiva diretta chiamo un corpo" (Köhler 1947, 27). Attenendoci alla proposta dei comportamentisti, ne emerge che essi rivendicano la conoscenza diretta dei mondi della fisica e della fisiologia come tali, senza nessun collegamento con l'esperienza diretta. E non possiamo in nessun modo considerare una giustificazione di questo fatto le definizioni dei termini scientifici, che i comportamentisti considerano indipendenti dall'esperienza diretta, perché un'indipendenza di questo tipo non esiste.

Mi rendo anche pienamente conto del fatto che le scienze spesso hanno credenza e postulati sui quali l'epistemologia può nutrire i suoi dubbi. Ma sotto questo punto di vista, naturalmente, posso anche credere che altri abbiano esperienze dirette. Il punto decisivo sta nel vedere ciò che serve a rendermi il lavoro più semplice e più produttivo. Per ripetermi, tanto più mi sento giustificato in questo atteggiamento, in quanto vedo che in questa scienza la presupposizione di una esperienza diretta in altri si compie come una cosa perfettamente naturale; e in quanto devo quindi concluderne che l'enorme superiorità della fisica sulla psicologia non può derivare da qualche differenza a questo proposito. A questo punto vedo sul volto del comportamentista un sorriso ironico. È probabile che voglia dire: "con tutta la sua filosofia il signor Köhler non guadagnerà mai un punto contro il sano comportamentismo scientifico". Rispondo che la base del comportamentismo è altrettanto filosofica quanto la mia critica: il comportamentismo cresce sul terreno epistemologico (Köhler 1947, 32).

Il comportamentista ricava dall'epistemologia un solo ed unico teorema, secondo cui un soggetto non è in grado di osservare l'esperienza diretta di un altro soggetto. La visione di Köhler è invece decisamente più ampia, venendo a considerare anche il contesto all'interno del quale l'esperienza ha luogo.

L'esperienza diretta costituisce il punto di partenza comune tanto alla fisica quanto alla psicologia. Mentre, però, la fisica si interessa all'esperienza diretta non soggettiva, la psicologia si occupa proprio dei fenomeni soggettivi. Il progresso tecnico e tecnologico verificatosi nelle scienze ha portato ad una generale tendenza a ridurre tutti gli aspetti qualitativi a quantitativi. Appare lecito, certamente, adottare metodi quantitativi sia diretti che indiretti, come nella fisica, se questi si rivelano adatti a raggiungere dei risultati; è infatti questo il criterio di giudizio che permette di discernere tra metodi



validi e non validi, cioè il fatto che si dimostrino o meno adeguati al progredire di una disciplina. È però indispensabile rivalutare l'importanza degli aspetti qualitativi. L'uso di metodi quantitativi, soprattutto indiretti, costituisce una grande difficoltà per la psicologia, ma Köhler fa dipendere questo problema dal fatto che da poco la psicologia si sia emancipata come scienza, mentre le scienze naturali da secoli hanno intrapreso il processo di semplificazione che ha portato alla sostituzione delle esperienze dirette qualitative con quelle indirette a carattere quantitativo.

Misurare è terribilmente proficuo come continuazione perfezionata di una precedente osservazione qualitativa, ma senza una preparazione siffatta si riduce facilmente a morta routine (Köhler 1947, 40)

La problematicità dell'analisi, quell'ispirazione che porta a nuove questioni e, di fatto, al progredire di una scienza, nasce sempre dall'attenzione agli aspetti qualitativi dell'esperienza.

Non tutti gli eventi del mio sistema nervoso che contribuiscono alla realizzazione del mio comportamento sono accompagnati da esperienza diretta – ciò è verissimo. Ogni ipotesi a cui perverremo per questa via avrà corrispondentemente un raggio d'azione limitato nella stessa misura. Il superamento di queste limitazioni è qualcosa che dobbiamo lasciare alla fisiologia del futuro. Ai giorni nostri, purtroppo, le teorie fisiologiche delle funzioni del cervello sono a un dipresso altrettanto fondate sulla speculazione quanto le nostre congetture di psicologi. Sarà dunque consigliabile sfruttare appieno l'occasione che la inferenza dall'esperienza diretta offre allo psicologo (Köhler 1947, 49).

L'esperienza oggettiva dipende da fenomeni fisici che stimolano gli organi di senso, ed è questo aspetto che interessa al fisico. Come vedremo più in dettaglio nel paragrafo seguente, il fisico si occupa di ciò che avviene fuori dall'organismo, e che gli permette di inferire cosa siano quegli eventi fisici. È però un secondo aspetto quello che interessa lo psicologo: l'esperienza deriva da eventi fisiologici nel cervello, pertanto dovrebbe al suo interno nascondere indicazioni che possono essere indicative della natura di questi processi. Se l'esperienza è in grado di dirci qualcosa del mondo fisico, allora dovrebbe anche essere in grado di dirci qualcosa sul mondo fisiologico con cui è in rapporto ancora più strettamente. È pertanto necessario un principio che ci permetta per deduzione di passare dalle caratteristiche dell'esperienza vissuta a quelle dei processi fisiologici. Il primo a ipotizzare un principio di questo tipo fu E. Hering, secondo il quale è possibile ordinare le esperienze in modo sistematico se queste presentano delle

somiglianze fra i loro generi e le loro sfumature, allo stesso modo in cui ciò avviene nella botanica o nella zoologia.

I processi dai quali dipendono le esperienze vissute non sono conosciuti direttamente. Ma quand'anche fossero conosciuti, questi processi si potrebbero pur sempre ordinare in base alle loro somiglianze. Fra i due ordini sistematici, quello delle esperienze e quello dei processi fisiologici concomitanti, si può supporre che intercorrano varie relazioni. Ma la relazione intercorrente fra i due sistemi ordinati riuscirà semplice e chiara solo se postuliamo che entrambi, in quanto sistemi, abbiano la stessa forma o struttura sistematica (Köhler 1947, 50).

Simile al principio di Hering è quello di G. E. Müller. Questi autori però si rivolgono esclusivamente a esperienze che vengono ordinate logicamente una volta estrapolate dal contesto in cui avvengono e giudicate in base alle somiglianze tra loro sussistenti. Facendo lo stesso con gli eventi fisiologici, ciò che diviene possibile è confrontare i due ordini logici ottenuti e constatare che sono identici.

In entrambi i casi [...] l'ordine in questione è l'ordinamento di morti esemplari messi ciascuno al suo posto come in un museo. Ma l'esperienza vissuta come tale mostra invece essa stessa *un ordine di cui si ha esperienza* (Köhler 1947, 52).

Il principio dell'isomorfismo è uno dei cardini di tutta la psicologia gestaltista, e viene in questa sede così formulato da Köhler:

*l'ordine di cui si ha esperienza nello spazio è sempre strutturalmente identico a un ordine funzionale della distribuzione dei processi cerebrali sottostanti* (Köhler 1947, 52-53).

Lo stesso principio è valevole anche per quanto riguarda l'ordine temporale, ma ancor più importante, la sua portata è di ordine generale, diventando formulabile come:

*unità di esperienza si accompagnano a unità funzionali dei sottostanti processi fisiologici* (Köhler 1947, 53).

Nel paragrafo successivo analizzeremo più in profondità questo principio fondamentale, cercando di far emergere il motivo per cui questo stesso principio implichi anche una concezione del mondo di tipo fenomenologico di estrema importanza filosofica. Ma, a costituire una connessione immediata col paragrafo che seguirà, riteniamo importante analizzare la conferenza *La psicologia della forma e le scienze naturali*, di poco precedente la morte di Köhler e contenuta in *Evoluzione e compiti della psicologia della forma*. In questa conferenza Köhler espone i motivi per cui sia necessaria una connessione con la fisica e la biologia, compiendo un sottile ragionamento che,

dall'analisi di cosa sia una *macchina* in relazione ad un *organismo*, conduce al postulato dell'isomorfismo psicofisico. Nel linguaggio comune indichiamo col termine *macchina* qualsiasi sistema in cui sono le cause particolari a determinare i processi di cui è composto. Talvolta definiamo *macchina* perfino l'universo, perché tutti i fenomeni che in esso avvengono appaiono come particolarmente determinati. Köhler sostiene che le macchine così intese sono un caso del tutto particolare, non assumibili in termine generale. Ad esempio, quando in fisica due sistemi vengono messi in comunicazione, se fra questi non vi è un equilibrio iniziale le parti che li compongono si spostano da un sistema ad un altro per effetto di una reciproca *interazione*; è questa interazione a costituire la *dinamica* del sistema. Per quanto riguarda i sistemi macroscopici, molte di queste leggi che regolano la dinamica ci sono note. All'interno di un sistema possono essere presenti delle parti fisse, che non vengono alterate dai processi, perché impossibilitate a muoversi in quanto rigide o bloccate da altre parti rigide. Queste componenti non soggette a movimento costituiscono quelle che vengono definite *costrizioni* all'interno di un sistema, e determinano che le altre componenti, libere di muoversi, modifichino il loro comportamento proprio in relazione alla loro staticità, e il grado in cui ciò avviene può variare notevolmente da sistema a sistema.

Il caso estremo sarà quello di un sistema in cui, in ciascun punto, le costrizioni escludono tutti i componenti dinamici eccetto uno. In tali condizioni, la forma di azione entro il sistema è interamente prescritta dalle costrizioni. Qualsiasi deviazione da questa forma è impedita dalla eliminazione dei componenti che la renderebbero possibile. Quando è raggiunto tale estremo, il sistema è una macchina perfetta: realizza cioè il concetto della "macchina" tipo (Köhler 1969, 92).

Se vengono ben individuate e scelte le costrizioni, queste macchine possono rivelarsi di straordinaria utilità, anche se, in pratica, una macchina veramente perfetta non è possibile, a causa, ad esempio, delle dispersioni cui sarebbe soggetta. Per questa indiscutibile utilità pratica, spesso nel linguaggio comune, quando utilizziamo il termine *macchina*, intendiamo semplicemente un sistema che si riveli utile a qualche nostro scopo. Alla base di tutte queste considerazioni sta l'assunto secondo cui tutti i sistemi seguono le leggi della fisica e della chimica, e pertanto possono essere predetti conoscendone le regole. Lo scienziato e filosofo francese R. Descartes aveva sviluppato una neurologia basata su principi idraulici, intendendo l'organismo come una macchina: all'interno di questa teoria meccanica forme ordinate di azione delle strutture anatomiche non permettono altre forme di azione possibili. La neurologia moderna è

molto diversa da quella di Descartes, questo è ovvio, ma si basa su una premessa comune che possiamo individuare nel fatto che “il corso giusto e ordinato dei processi nervosi deve essere interamente prescritto dalle strutture anatomiche, ossia da costrizioni restrittive” (Köhler 1971, 94).

Esistono, però, degli elementi all'interno del funzionamento e dell'organizzazione dell'organismo che non sono spiegabile esclusivamente appellandoci ai principi della fisica. Il motivo per cui, infatti, un fluido si disponga in un particolare modo attorno ad un particolare organo non è affatto necessario fisicamente, le molecole che lo compongono dovrebbero anzi strutturarsi in maniera diversa. Ciononostante si conserva la giusta condizione, e ciò avviene in base a ragioni del tutto dinamiche, piuttosto che a condizioni anatomiche.

Quando dico che certi fatti biologici non possono spiegarsi sulla base di strutturazioni anatomiche, ossia in termini meccanici, non intendo affatto dire che tali fatti non si possono spiegare in termini di scienza naturale. Ciò che io pongo in contrasto non è “natura” e “non-natura”(cheché ciò significhi), ma le forze e i processi fondamentali della natura in quanto liberi di seguire le proprie direzioni intrinseche, dinamiche e casualmente determinate, e dall'altra parte le stesse forze e gli stessi processi in quanto sono in parte o totalmente determinati a seguire un corso prescritto da certe limitazioni costrittive (Köhler 1969, 96).

Vi è una seconda essenziale differenza fra organismo e macchina di interesse quanto biologico che psicologico, cioè il fatto che nessuna struttura anatomica può considerarsi un “oggetto”, nel senso di una cosa solida, una costrizione. Quando costruiamo una macchina, ciò che maggiormente ci interessa è creare delle strutture solide con materiali resistenti, solidi e durevoli; quando questi materiali si deteriorano o si rompono, si getta la macchina o si sostituiscono i pezzi alterati con nuovi componenti resistenti. All'interno dell'organismo non esistono materiali caratterizzati da una simile rigidità e solidità, ogni componente è in realtà un processo (metabolico). Ciò che permane nel tempo sono le *strutture*, le *forme* e il *genere* del materiale; le molecole, le componenti minime, invece, scompaiono e vengono sostituite continuamente.

Tuttavia, nonostante che le strutture anatomiche siano soggette a continuo cambiamento e non si identifichino con oggetti solidi e permanenti, i loro stati sono talmente stabili e rigidi che possono servire da costrizioni, che imprimevano determinate direzioni operative di fenomeni dinamici dell'organismo (Köhler 1969, 98).

Ne consegue che, seppur spesso l'organismo operi secondo caratteristiche proprie di una macchina, non può essere definito come tale, in quanto composto non da "cose", ma da processi.

Fatte salde queste prime considerazioni, l'argomentazione di Köhler procede poi nell'analisi del principio evoluzionistico, secondo il quale "tutti i fatti e i fenomeni biologici si possono interpretare sulla base delle leggi che valgono per i fatti e i fenomeni del mondo inanimato" (Köhler 1969, 98). Köhler interpreta questa formulazione classica come un principio di massima immutabilità, e non della mutabilità che invece vorrebbe evidenziare; viene infatti escluso dalla portata del principio il ruolo dei processi. L'evoluzione consiste di tre momenti essenziali: l'azione dei genidi, i mutamenti morfogenetici causati da questa azione e la selezione che l'ambiente opera nei confronti degli individui mutati. È stato pocanzi sottolineato come le costrizioni agiscano creando delle limitazioni oppure eliminando determinate componenti dinamiche; ciò comporta che esse non creino dinamismo, ma ad esso si oppongano. Da un punto di vista biologico la conseguenza dell'evoluzione è dunque che

se [...] l'eliminazione di certi componenti dinamici ad opera delle costrizioni giunge a determinare forme di azione che meglio si adattano all'ambiente, allora gli organismi così provvisti sopravviveranno più a lungo, e avranno conseguentemente una maggiore proliferazione, e così via (Köhler 1969, 99).

Pare che la fisica e la biologia concordino su questo aspetto, pertanto è lecito affermare che tra queste due scienze vi sia una correlazione sia per quanto riguarda le costrizioni, sia per quanto riguarda i processi.

In campo psicologico le conseguenze di questi assunti sono altrettanto importanti. Spesso viene applicata ai fatti psicologici la teoria evoluzionista, così come ai processi cerebrali che accompagnano questi fatti. È però doveroso ricordare che la psicologia definisce *fatti* due tipi di entità molto diverse fra loro: esistono fatti che derivano da apprendimento, definiti *acquisiti* o *appresi*, e fatti non riconducibili ad una forma di apprendimento, chiamati *ereditari* o *innati*. Köhler sostiene che i fatti di questo secondo gruppo non siano affatto definibili *ereditari*, ma anzi che questa definizione sia assolutamente fuorviante. Se, infatti, è lecito parlare di ereditarietà riferendoci alla trasmissione di caratteristiche somatiche, nei fatti della fisica e chimica non hanno alcun ruolo i genidi, pertanto l'ereditarietà non c'entra per nulla.

È chiaro che concetti come “genidi”, “ereditario”, “innato” non dovrebbero mai venire citati quando ci si riferisce alla fase basilare, puramente dinamica, dei processi del sistema nervoso. Giacché, se usiamo questi concetti in tale contesto, violiamo implicitamente la premessa fondamentale della teoria evoluzionistica, ossia che l’evoluzione, i genidi, l’ereditarietà e simili non sfuggono mai alla dinamica come tale. Con la semplice giustapposizione dei termini “appreso” e “ereditario”, come se questi termini indicassero una alternativa, noi commettiamo lo stesso errore (Köhler 1969, 103-104).

I fenomeni organici sono determinati da tre fattori fondamentali: innanzitutto i principi e le forze della dinamica generale, poi le costrizioni anatomiche stabilite dall’evoluzione e, infine, dall’apprendimento. Non bisogna mai trascurare, nelle nostre analisi e ricerche, l’importanza del primo fattore, come spesso avviene.

Perché parlar tanto di ereditarietà e di apprendimento, e dimenticare ciò che riguarda la dinamica immutabile? È questa dinamica invariabile, per quanto vincolata da meccanismi istologici, che mantiene in vita organismi e sistemi nervosi. Aggiungo un’antica citazione: *Amleto*, si è detto, non si può recitare senza il Principe di Danimarca. Perché, dunque, tentiamo di continuo di realizzare un’analoga assurdità sul nostro palcoscenico? (Köhler 1969, 104).

Il postulato dell’isomorfismo psicofisico è l’anello di congiunzione fra la biologia e la ricerca psicologica, sostenendo che le proprietà strutturali del sistema nervoso sono identiche a quelle dei corrispondenti fenomeni percettivi. Il termine *struttura*, fin qui utilizzato, non è un semplice riferimento geometrico; la struttura è un aspetto funzionale intrinseco dei processi.

To my knowledge, neither birds nor fishes have a visual cortex; and yet, the pattern vision of certain birds and fishes resembles that of the primates who have a visual cortex. Consequently, a given kind of process may occur in different locations; and, if this is true, we have to deal with a functional problem which studies of localization alone can not solve. My own work in physiological psychology refers to functional questions in this sense (Köhler 1958, 150).<sup>6</sup>

Riprendendo il corso dell’argomentazione de *La psicologia della Gestalt*, le critiche mosse da Köhler al comportamentismo possono essere pienamente condivise anche dagli introspezionisti. Dalla critica all’esperienza oggettiva emergerà come però anche la teoria promossa da questi ultimi non li differenzi di molto dai comportamentisti.

---

<sup>6</sup> “Che io sappia, né gli uccelli né i pesci dispongono di una corteccia visiva; eppure, la visione di insieme di certi uccelli e pesci rassomiglia a quella dei primati che posseggono una corteccia visiva. Di conseguenza, un determinato tipo di processo può aver luogo in diverse localizzazioni; e, se questo è vero, abbiamo a che fare con un problema di carattere funzionale che gli studi sulla localizzazione, da soli, non possono risolvere. Il mio stesso lavoro in psicologia fisiologica si riferisce a questioni funzionali così intese”, trad. nostra.

Per l'introspezionista è sempre necessario distinguere fra *sensazioni* e *percezioni*. Ciò che viene colto dagli organi di senso non può essere di fatto percepito senza un insieme di elementi appresi precedentemente. Nonostante possa apparire complesso e di difficile realizzazione, il compito dello psicologo deve essere quello di separare le percezioni dalle sensazioni, e concentrarsi su queste ultime. Gli oggetti della psicologia diventano tali solamente quando l'esperienza meramente sensoriale si compenetra profondamente di significato; questo significato dipende dalla storia personale del soggetto analizzato, rappresentando un tratto non generale, ma accidentale della nostra esperienza. La psicologia deve essere in grado di risalire alla sensazione pura tralasciando il significato, e il procedimento che le permette di fare ciò è l'*introspezione*.

Se l'introspezionismo ha ragione a questo proposito, l'esperienza diretta come tale purtroppo ha solo un valore limitato. Una volta concluso il grande repulisti, solo alcune zone privilegiate, di tutta l'esperienza oggettiva, hanno probabilità di sopravvivere (Köhler 1947, 59-60).

Appare evidente quale sia un problema essenziale di questa impostazione: come è possibile stabilire quali siano le esperienze sensoriali autentiche e quali invece sono dei prodotti di apprendimento. È una tesi classica, ampiamente condivisibile, che solamente un numero estremamente ristretto di esperienze non subisca modificazioni attribuibili all'apprendimento. Ma tutte le influenze dell'apprendimento passato possono verificarsi esclusivamente nella misura in cui vengono ricordate.<sup>7</sup> Al calare dell'intensità di una sensazione (ad esempio dovuta all'allontanamento dell'oggetto), l'esperienza sensoriale viene man mano affievolita dagli effetti del sapere acquisito. La peggior conseguenza di questa teoria è che

con ogni evidenza, tutti gli aspetti dell'esperienza che si interpretano come prodotti dell'apprendimento non verranno esclusi solo dal mondo sensoriale, ma anche dal campo d'indagine in generale (Köhler 1947, 69).

Il limite che questa selezione comporta è molto grave. L'esperienza viene spolpata della maggior parte delle componenti che la formano, non essendo di nessun interesse per la psicologia dell'introspezionista. Nel quotidiano le nostre esperienze oggettive si articolano pressoché esclusivamente proprio secondo gli aspetti che l'introspezionista elimina dal campo d'indagine. Diametralmente opposta la proposta kohleriana, secondo cui "verso questa esperienza comune sono diretti tutti i nostri interessi" (Köhler 1947, 69). Il vero mondo sensoriale che l'introspezionista cerca come vero è talmente lontano

---

<sup>7</sup> Vedremo nel paragrafo successivo l'ipotesi proposta da Köhler riguardo alla memoria.

dall'esperienza comune che, se anche permettesse di risalire a delle leggi, queste leggi non sarebbero affatto sufficienti a darci spiegazioni sul mondo in cui viviamo.

Un altro limite nell'approccio introspezionista è di natura puramente logica. Non è possibile provare che le esperienze che arriviamo a considerare attraverso un procedimento introspettivo esistano di per se stesse indipendentemente da questo processo introspettivo. Il processo introspettivo stesso, però, non è altro che una forma di conoscenza pregressa, dello stesso tipo di cui gli introspezionisti vorrebbero sbarazzarsi. La verità di fondo è che la psicologia deve preoccuparsi di investigare un'esperienza che abbia la caratteristica della globalità, data dall'insieme delle conoscenze apprese e delle sensazioni.

La psicologia della *Gestalt* si pone come essenzialmente diversa per quanto riguarda la considerazione del fenomeno. Se per l'introspezionista l'esperienza sensoriale dipende sempre dalla sola stimolazione locale, mentre dall'ambiente dipendono solo i ricordi del sapere acquisito, per i gestaltisti "l'esperienza sensoriale che si ha in un dato luogo non dipende soltanto dagli stimoli corrispondenti a questo luogo, ma anche dalle varie condizioni-stimolo presenti nell'ambiente" (Köhler 1947, 76).

Quando l'introspezionista cita la fisiologia, sembra discorrere di una domestica molto servizievole. Ma se badiamo bene ai fatti, questa domestica è una serva che gli fa da padrona (Köhler 1947, 78).

Considerando, pertanto, le premesse fisiologiche del comportamentismo, tanto avversato dagli introspezionisti, potremo notare che, a questo punto del ragionamento, ci sembreranno poi non così diverse, ma anzi con molti punti in comune.

Nelle categorie fondamentali le due scuole sono così vicine che tutte le loro polemiche mi suonano come non necessarie, evitabili beghe di famiglia (Köhler 1947, 80).

L'esperienza sensoriale tende ad essere un qualcosa che si struttura in modo ordinato, e lo stesso vale per il comportamento che da essa scaturisce. La scienza, da canto suo, ha sempre ritenuto che la natura non produca mai dei risultati ordinati quando le forze in essa contenute si scontrano tra loro.<sup>8</sup> La scienza è sempre stata in grado di individuare, cioè, sempre delle leggi cui obbediscono solamente dei processi isolati. Non vi è però ragione di pensare che, dove operano contemporaneamente diversi fattori, non debbano

---

<sup>8</sup> Questo tema verrà ripreso da Arnheim in *Entropy and Art. Essay on disorder and order* (Arnheim 1971).



orientarsi nella direzione dell'ordine piuttosto che verso quella del disordine. Intendendo il sistema nervoso secondo i principi di una teoria meccanica, possiamo considerare esclusivamente i suoi aspetti anatomici, e ciò non è sufficiente; secondo Köhler il credito che ancora viene attribuito a questo tipo di spiegazione è da ricercare esclusivamente nel suo prestigio storico, per nulla nelle sue ipotesi scientifiche.

La teoria meccanica del sistema nervoso è del tutto incapace di dare alla natura dell'esperienza sensoriale ciò che le spetta di diritto. [...] In questo campo tutto sta a favore di una teoria in cui l'accento principale cada su fattori dinamici piuttosto che su condizioni anatomiche prefissate (Köhler 1947, 97).

Storicamente si è sempre pensato che la libera interazione di forze interagenti portasse inevitabilmente al disordine. Queste ipotesi erano corroborate da ciò che possiamo vedere nella natura, cioè situazioni in cui un improvviso esercitarsi di forze porta alla distruzione e al disordine (si pensi, ad esempio, ad una pacifica radura su cui improvvisamente si scatena una tempesta estiva). Questo è vero solamente nella misura in cui si sostiene che su una cosa in stato di riposo agiscano in successione dei fattori indipendenti l'uno dall'altro; la conclusione di un processo così inteso è per lo più generalmente distruttiva, senza dubbio. L'unica forma di interazione concepibile in tale sistema è interpretabile come una collisione fortuita di forze in gioco. L'approccio del fisico, come scienziato, è molto diverso: i suoi strumenti sono il calcolo e l'osservazione, e questi lo portano necessariamente a concludere che un sistema sia caratterizzato da un'interazione di tipo dinamico che tende a stabilire in quello stesso sistema una distribuzione di forze ordinate.<sup>9</sup> I pianeti e le orbite su cui ruotano, ad esempio, costituiscono un tutto di tipo ordinato, ed è altrettanto evidente che in ciò non può avere alcun ruolo un apprendimento avvenuto in precedenza; il tutto si struttura secondo un libero gioco di vettori gravitazionali.

Nei modelli regolari, come è chiaro, le forze si equilibrano più compiutamente che non nelle distribuzioni irregolari. Quindi, se l'interazione non disturbata dall'esterno agisce nella direzione dell'equilibrio, deve necessariamente agire anche nella direzione di una distribuzione ordinata sia delle forze sia dei materiali. L'autodistribuzione dinamica in questo senso è il genere di funzione che la psicologia della Gestalt crede sia essenziale alla teoria neurologica e psicologica. Più in particolare, essa suppone che l'ordine dei fatti svolgentisi in un campo visivo stazionario corrisponde a una distribuzione equilibrata dei processi

---

<sup>9</sup> Vedremo nel paragrafo successivo la portata filosofica di questa affermazione.

sottostanti. Al mutare delle condizioni, gli sviluppi conseguenti si troveranno sempre nella direzione dell'equilibrio (Köhler 1947, 104-105).

Al meccanicismo, infatti, la teoria gestaltista risponde riponendo totale fiducia in un modello caratterizzato da massimo dinamismo, ma in un modo tale da non contrapporsi minimamente alla scienza, ma anzi situandosi nel suo stesso campo d'indagine e con i suoi stessi mezzi.

Per quanto riguarda il campo sensoriale, il campo visivo mostra in sé due diversi tipi di ordine. Il primo ordine è quello di cui si occupa la teoria meccanica, il cui scopo è quello di cercare di spiegare per quale motivo un determinato processo considerato mantenga un suo posto specifico in mezzo ad altri processi senza "sconfinare" in essi. Il secondo tipo di ordine presente nel campo visivo è anch'esso di estrema importanza, ma spesso tende a passare inosservato alla nostra attenzione. Infatti, nel campo visivo esistono delle zone che si pongono come unità isolate pur appartenendo a più processi, e questo è un dato massimamente sensoriale, che non dipende affatto dalla teorizzazione di una struttura extra-esperienziale che abbiamo visto in precedenza caratterizzare il "pregiudizio empirico". A questo punto è importante sottolineare un aspetto che spesso è stato motivo di aspre critiche nei confronti della *Gestaltpsychologie*: i gestaltisti non sostenevano affatto che la conoscenza pregressa non avesse alcuna importanza all'interno del processo percettivo, anzi. Semplicemente la loro posizione sosteneva che ad esso, e contemporaneamente ad esso, esistessero delle strutture nel mondo fisico tali da ritrovare un riscontro nel mondo fenomenico.

Quando vedo un oggetto verde, posso dire subito il nome del colore. So anche che il verde si usa nella segnaletica stradale e che simboleggia la speranza. Ma da ciò non concludo che il color verde in sé e per sé derivi da un tale sapere. Piuttosto, come fatto sensoriale che esiste indipendentemente da ciò, so che il verde ha acquisito significati aggiunti, e riconosco ben volentieri i vantaggi che questi significati acquisiti hanno nella vita pratica. Esattamente allo stesso modo – sostiene la psicologia della Gestalt – le unità sensoriali hanno acquisito nomi, sono divenute riccamente simboliche, e ora si sa bene che esse hanno certi usi pratici, pur esistendo esse come unità anche prima che vi si aggiungessero questi fattori ulteriori. La psicologia della Gestalt dichiara che è appunto l'originario isolarsi di interi circoscritti ciò che rende possibile al mondo sensoriale di apparire così profondamente compenetrato da significati agli occhi dell'adulto; perché, nel suo graduale introdursi entro il campo sensoriale, il significato segue le linee tracciate dall'organizzazione naturale; per lo più esso entra in interi già isolati (Köhler 1947, 109).

L'apprendimento non costituisce una valida spiegazione del motivo per cui unità separate tendano ad unirsi in un gruppo principalmente in base a una qualche somiglianza che fra esse sussiste. Come per le unità discrete, ciò si verifica anche per aree continue, sia nel caso esse rappresentino degli oggetti noti, sia che non li rappresentino. Tutto questo dimostra che la spiegazione empirica sia del tutto inadeguata a spiegare la formazione di cose continue e omogenee; "la formazione di gruppi dimostra che l'uguaglianza favorisce il raggrupparsi senza nessun riguardo per le conoscenze acquisite" (Köhler 1947, 112).

Mi è stato detto che le osservazioni della psicologia della Gestalt non sono affatto nuove, e che da tempo hanno trovato spiegazione nelle esperienze cinestetiche che abbiamo nel muovere gli occhi. Ciò suona come se una semplice allusione a esperienze cinestetiche che si accompagnano alla visione si potesse accettare quale spiegazione dell'organizzazione visiva. Di fatto, invece di risolvere il problema, il riferimento ai movimenti dell'occhio lo sposta semplicemente da un luogo a un altro. Ora infatti il problema dell'unificazione e dell'isolamento si deve di necessità risolvere nel campo dell'esperienza cinestetica (Köhler 1947, 121).

Secondo Köhler questa accusa è priva di fondamento. Infatti, il problema dell'organizzazione riguarda *sia* le esperienze cinestetiche *sia* la visione. Non si deve mai pensare che il problema riguardi esclusivamente l'esperienza cinestetica, che diverrebbe pertanto l'unica a poter essere considerata in ottica della psicologia della Gestalt; l'organizzazione è, infatti, possibile in tutti i campi.

D'altro lato, non è difficile spiegare perché unità visive per lo meno *tendano* a corrispondere a oggetti fisici. Le cose intorno a noi o sono costruite dall'uomo o sono prodotti di natura. Gli oggetti della prima classe vengono fabbricati per i nostri scopi pratici. Naturalmente diamo loro forma e superfici che rendono probabile il vederli e il riconoscerli come unità. Affinché questo avvenga, non è necessario che i fabbricanti conoscano esplicitamente i principi dell'organizzazione sensoriale. Essi conformeranno l'opera loro a questi principi anche senza una conoscenza siffatta. Di conseguenza, gli oggetti che essi fabbricano appariranno in genere come unità visive isolate. Di più, produrre un oggetto piuttosto compatto, che in un ambiente normalmente semplice non soddisfi le condizioni generali di isolamento, è tutt'altro che facile. Quella del mascheramento è un'arte complessa (Köhler 1947, 123-124).

Vedremo più avanti, nel presente lavoro, come Arnheim applicherà le considerazioni riportate in questa lunga citazione, al fare artistico e alla genesi dell'opera d'arte.

Un ragionamento simile è però applicabile alle opere della natura, i cui oggetti sono caratterizzati da specifiche qualità di superficie. Ogni oggetto di natura, infatti, presenta caratteristiche di superficie sulla sua area, generalmente diverse da quelle delle aree circostanti. La ragione di questo fatto sta nell'origine comune che hanno le singole parti di un oggetto naturale, che di norma non si ripetono sulle superficie ad esse adiacenti, che hanno origini diverse. Ne consegue che già insita in ogni oggetto naturale esiste la sua condizione di isolamento dal contesto e dagli altri oggetti. L'organizzazione sensoriale ha un enorme valore biologico, tanto per l'osservazione scientifica che per la vita privata. Per il fisico, ad esempio, l'osservazione scientifica ha importanza proprio perché essa gode di una propria organizzazione. Il sistema fisico, la strumentazione, gli oggetti tecnici sono tutti delle precise entità isolate all'interno del campo visivo del fisico e, se così non fosse, il suo lavoro sarebbe del tutto impossibile. I comportamentisti predicano la necessità di assumere il metodo delle scienze naturali nella ricerca psicologica, ma quando lo fanno non accennano mai a questi aspetti fondamentali del cosiddetto "metodo oggettivo", nonostante siano di importanza primaria. La ricerca, in ogni sua forma, sempre dipende dall'organizzazione; l'organismo non risponde mai ad un singolo stimolo, ma ad un insieme organizzato.

Alcuni critici sostengono che gli psicologi della Gestalt ripetano continuamente la parola "intero", trascurando l'esistenza delle parti degli interi, e senza riguardo per quel più utile strumento del procedimento scientifico, che è l'*analisi*. Non si potrebbe affermare nulla di più sviante. [...] I principi stessi dell'organizzazione si riferiscono all'isolamento di tali parti non meno che al loro carattere unitario. In termini di parti autentiche, l'*analisi* è un procedimento perfettamente legittimo e necessario nella psicologia della Gestalt (Köhler 1947, 131).

Il punto di partenza fondamentale da cui bisogna intraprendere la ricerca psicologica è che le sensazioni considerate dalle teorie tradizionali non mostrano affatto le stesse caratteristiche mostrate dai campi sensoriali. C. von Ehrenfels, l'inventore del termine *Gestalt* così come mutuato dal gruppo dei gestaltisti, fu il primo a rendersi conto che le sensazioni non si dispongono all'interno del campo in modo autonomo l'una dalle altre e dal contesto, ma che anzi le caratteristiche che di esse possiamo riscontrare dipendono dal loro rapporto con tutta una *collezione* di vari stimoli, non solo di quelli locali.

In sé e per sé la stimolazione strettamente locale non produce mai nulla di simile a tali qualità; piuttosto, la condizione che hanno questi effetti specifici nel campo sensoriale è il "raccogliersi insieme" ("*togetherness*") di parecchi stimoli (Köhler 1947, 135).

Il termine *Gestalt*, che tradizionalmente dal tedesco può essere tradotto con *forma* o *foggia*, viene inteso da Ehrenfels in modo molto più ampio e complesso. All'interno del termine, infatti, vengono fatte risiedere anche tutte quelle connotazioni specifiche del pattern considerato e che ne caratterizzano l'organizzazione; queste *Gestaltqualitäten* includono, inoltre, anche gli aspetti temporali legati a questa organizzazione.

Dal tempo di Ehrenfels in poi l'accento si è spostato dalle qualità Ehrenfels [le *Gestaltqualitäten*] ai fatti dell'organizzazione, e in tal modo al problema di entità specifiche presenti nei campi sensoriali. Ne è venuto che, quando ora parliamo di psicologia della Gestalt, intendiamo quel significato di Gestalt nel quale la parola si riferisce a un oggetto specifico e all'organizzazione, mentre quello degli attributi di Gestalt è diventato uno dei molti problemi particolari che lo psicologo della Gestalt deve affrontare (Köhler 1947, 138).

Le ricerche di Ehrenfels, però, non furono rivoluzionarie, perché alla fin fine non proponevano alcun principio positivo di spiegazione.

Orbene, a che serve ai fini della scienza se troviamo che certi fatti sono assai interessanti, ma poi diciamo soltanto che una ipotesi largamente accettata [la teoria atomista] è incapace di spiegarli? (Köhler 1947, 62)

La concezione di fondo che caratterizza tutta la psicologia della Gestalt è il fatto che ogni cosa vada considerata nei termini di un *processo*. Gli eventi non devono essere considerati come elementi scomposti o sordinati, ma anzi l'attenzione deve sempre rivolgersi a eventi di carattere esteso, che vengono ad organizzarsi come degli interi funzionali. Le caratteristiche che interessano allo psicologo gestaltista dipendono da questi processi come stati estesi e, allo stesso modo, le parti che costituiscono il processo dipendono nelle loro caratteristiche dal processo stesso. Le caratteristiche dei processi vengono a costituire i correlati fisiologici di quelle che Ehrenfels aveva denominato *Gestaltqualitäten*.

Uno degli aspetti più importanti delle *Gestalten*, così intese, è il fatto che possano concettualmente estendersi per portata ben oltre i limiti della sola esperienza sensoriale, e che conducono direttamente al dialogo con altre discipline e con le scienze.

Nella più generale definizione funzionale del termine [Gestalt] è lecito includervi i processi dell'apprendimento, del ricordo, dello sforzo di volontà, dell'atteggiamento emotivo, del pensare, dell'agire, e via dicendo. Ciò chiarisce ancora meglio che la "Gestalt" nel significato di pura e semplice forma non è più il centro dell'attenzione dello psicologo della Gestalt. Poiché ad alcuni dei fatti che gli interessano il termine "Gestalt" nel significato di forma non si

conviene per nulla. Anche prescindendo dalla psicologia, probabilmente si dovranno trattare allo stesso modo gli sviluppi che si incontrano nell'ontogenesi e certi altri campi della biologia (Köhler 1947, 139).

Un altro errore, dovuto ad un errato atteggiamento psicologico, sarebbe quello di pensare che siamo noi stessi ad imporre in ciò che esperiamo la struttura di Gestalt. Ciò è quanto mai errato, perché le forme si danno da sé, secondo leggi proprie di organizzazione; è verso lo studio di tali leggi che dobbiamo indirizzare la nostra ricerca. Chi afferma che il fatto per cui noi possiamo riconoscere nell'esperienza delle Gestalten in quanto mettiamo in gioco quando derivante da un precedente apprendimento, è allo stesso modo in errore. È indiscutibile che noi attribuiamo costantemente dei significati agli oggetti che ci circondano, ma non è dai significati che deriva l'esperienza.

Quando ciò accade [l'attribuzione di un significato ad un'entità], prima si danno le entità, e poi i significati vengono ad aderire alle cose così formate. Per converso, io non ho conoscenza diretta di nessun fatto il quale dimostri che l'apprendimento *costruisce* cose e forme. [...] Quanto di fatto si osserva è solo che l'organizzazione più chiara, di cui si è avuta esperienza in passato, tende a migliorare l'organizzazione più incerta che si dà ora. E [...] la pratica precedente non esercita nessuna influenza siffatta, se la situazione attuale è fortemente organizzata in maniera diversa (Köhler 1947, 150).

La forma non è una caratteristica acquisibile, o un'entità la possiede o non la possiede, non sono possibili altre opzioni.

Köhler non intende minimamente svalutare il ruolo del ricordo, alla cui analisi dedicherà ampio spazio ne *Il posto del valore in un mondo di fatti*, come vedremo nel paragrafo seguente, ma anzi è fortemente convinto che esso costituisca una parte fondamentale della vita mentale. Il modo, però, in cui il ricordo si aziona e può esistere, dipende dagli attributi caratteristici che il mondo sensoriale presenta, e che risultano esperibili in quanto dotati di una specifica organizzazione. La percezione di elementi tra loro slegati all'interno di un pattern confuso non comporta, infatti, alcun ricordo possibile. Quando una entità possiede la caratteristica di forma, allora essa emerge, quasi venendoci incontro, da ciò che le sta attorno e che ne costituisce lo sfondo, che pare ritrarsi. All'interno del campo visivo, supponendo per semplicità che esso sia l'unico caso possibile di esperienza soggettiva, ciò che appare immediatamente certo è che noi percepiamo tutti gli oggetti che si trovano davanti ai nostri occhi come una totalità molto ben ordinata. In questo *tutto* ogni oggetto singolo si trova in relazioni spaziali con

tutti gli altri oggetti nel campo visivo. L'ordine spaziale così rilevato non può essere giustificato solamente in termini di relazioni geometriche, deve esistere un qualche altro tipo di correlato dei processi che costituiscono la base fisiologica dell'esperienza. Nella ipotesi di Köhler dietro ogni cosa che si dà nell'esperienza si trova un sostrato di tipo funzionale, cioè un evento fisico reale. "Dovendo estendere questo postulato ai fatti sottostanti l'esperienza dello spazio, siamo condotti inevitabilmente alle categorie proprie della fisica del campo" (Köhler 1947, 161).

L'intero stato della funzione, ampiamente esteso, è una unità. In unità di questo genere le distanze si possono anche misurare in centimetri. Ma secondo il nostro postulato non è questo il modo con cui misurare le distanze, se vogliamo trovare il correlato dell'estensione vissuta nell'esperienza. Piuttosto, identifichiamo questo correlato nelle relazioni dinamiche che intercorrono fra le varie parti del processo, e che le mantengono in quanto parti così come sono. Queste relazioni si estendono in modo continuo lungo l'intero processo, ed è la loro "geometria funzionale" ciò che noi supponiamo si rapporti isomorficamente alle caratteristiche spaziali dei campi percettivi (Köhler 1947, 161).

È opportuno ricordare la sostanziale differenza che intercorre tra i termini *organismo* e *corpo*. Per *organismo* si intende sempre un sistema prettamente fisico, che costituisce l'ambito di studio dell'anatomia e della fisiologia. La psicologia, invece, rivolge la sua ricerca al *corpo*, che è un'esperienza percettiva, un *io percettivo*. Quando analizziamo l'esperienza visiva dobbiamo sempre avere presente che non dipende, né può mai dipendere, dall'*io*, che è una particolare esperienza alla stessa stregua di quella visiva.

Nell'esperienza visiva un albero dipende da me stesso, come altra esperienza visiva, altrettanto poco quanto il processo cerebrale corrispondente all'albero dipende dai processi corrispondenti all'esperienza del mio io. [...] L'albero ed io non dipendiamo l'uno dall'altro più di quanto dipendano l'una dall'altra qualsiasi altro genere di entità isolate e separate da una distanza notevole (Köhler 1947, 165).

Questa ultima considerazione permette anche di prendere le distanze da quel fastidioso concetto che spesso viene tuttora chiamato in causa ad ogni piè sospinto, quello di *empatia*.<sup>10</sup> Köhler non nomina questo concetto apertamente, ma riteniamo che le sue argomentazioni non siano equivocabili e suonano lapidarie. Intendiamo concentrarci su questo punto perché, ai fini di una corretta comprensione del pensiero di Arnheim, è opportuno prendere le distanze chiaramente da questo misterioso processo che troppo

---

<sup>10</sup> Cfr. Pizzo Russo 2009

spesso condiziona in chiave romantica (nel senso dispregiativo del termine) l'analisi anche delle opere d'arte.

Dato che io non posso percepire direttamente ciò di cui ha esperienza un altro, quanto mi risulta con evidenza riguardo ai suoi processi mentali proviene dal suo corpo. Più in particolare, tutta l'informazione in proposito mi è data da eventi sulla superficie di questo oggetto. Ma, naturalmente, eventi di questo genere non hanno nulla in comune con le effettive esperienze dell'altro. Quindi la sola connessione vigente fra quanto mi risulta e queste esperienze (che restano inosservabili) è indiretta e si fonda sul fatto che esperienze specifiche tendono ad accompagnarsi ad alterazioni "espressive" altrettanto specifiche del corpo altrui. La mia familiarità con questa connessione si è formata dapprima nel mio stesso caso; ho scoperto che le mie varie esperienze sono correlate a movimenti e altri cambiamenti del mio corpo. Dopo molte ripetizioni, questa osservazione mi induce a tirare una conclusione *ex analogia* quando in altri percepisco gli stessi eventi corporei. Comincio a credere che [...] questi eventi si possano prendere come sintomi di corrispondenti processi mentali (Köhler 1947, 168-169).

Vale anche in questo caso il postulato dell'isomorfismo, che non ammette empatia di sorta. Si potrebbe obiettare, piuttosto, alla proposta köhleriana, che non sia lecito concludere alcunché da una semplice analogia, ma la svolta fondamentale qui compiuta è proprio il considerare l'analogia come una sorta di rassomiglianza. Ne è dimostrazione il fatto che spesso nominiamo allo stesso modo esperienze percettive e fatti soggettivi, e ciò non può essere legato al semplice caso; allo stesso modo per cui deve esistere un principio per cui noi distinguiamo con nomi diversi alcuni fenomeni soggettivi da altri, così questo principio deve valere quando qualcuno traspone i termini dal mondo fenomenico a quello fattuale, e per di più altri sono in grado di capire a cosa egli si stia riferendo. "Il solo principio che io sono in grado di scoprire è che certe esperienze del mondo interiore e di quello percettivo presentano delle rassomiglianze" (Köhler 1947, 175).

Abbiamo visto in precedenza come Köhler imputi ai comportamentisti di trascurare l'esperienza diretta, ma è altrettanto vero che la psicologia non è una scienza della sola esperienza diretta. Non è possibile costruire una articolata e coerente teoria sulla memoria o sull'abitudine che non consideri le tracce mnestiche come fatti fisiologici. Al contempo, è necessario supporre che queste tracce presentino delle somiglianze con i processi a cui devono la loro origine. Le esperienze passate lasciano delle tracce che non vengono a costituire né un *continuum*, né un insieme di fatti locali tra loro dislocati; al



contrario esse devono organizzarsi in un modo che ricalchi l'organizzazione dei processi da cui derivano. È possibile azionare i processi del ricordo proprio in quanto le tracce mantengono tra loro sempre un certo tipo di organizzazione, e tra loro tendono continuamente a connettersi e ad associarsi. Il fatto essenziale che permette in qualsiasi situazione un'associazione è sempre l'organizzazione.

L'organizzazione è ben lontana dal ridursi a un'aggregazione sovrapposta a materiali reciprocamente indifferenti. [...] L'organizzazione nell'esperienza sensoriale dipende chiaramente dalle caratteristiche dei fatti in relazione reciproca. Pertanto, se l'associazione è una conseguenza dell'organizzazione, deve a sua volta dipendere da queste caratteristiche (Köhler 1947, 208).

L'associazione viene a porsi come un effetto consecutivo di un processo organizzato, e l'organizzazione un aspetto primario dell'esistenza. È molto più plausibile che l'apprendimento si sviluppi proprio a partire da questa organizzazione che non il contrario.

Ci permettiamo ora di escludere da questo scritto le riflessioni di Köhler sul ricordo, in quanto affronteremo l'argomento nel paragrafo successivo. Pensiamo che risulti, a questo punto, piuttosto chiara la nostra scelta di concentrarsi sugli aspetti più "tecnici" della proposta gestaltista, in quanto essenziali alla comprensione di tutte le nostre considerazioni successive.

Allo stesso modo ci proponiamo, nel prossimo paragrafo, di far emergere, sulla base de *Il posto del valore in un mondo di fatti*, le implicazioni filosofiche che queste considerazioni teoriche comportano.

## 2.2. *Il posto del valore in un mondo di fatti*

Nel 1938, Köhler pubblica un libro che riteniamo non solo essere paradigmatico delle intenzioni di fondo della psicologia della Gestalt da un punto di vista filosofico, ma anche un importante documento per una proposta di scienza che affondi le proprie radici all'interno di una sofisticata riflessione fenomenologica: *Il posto del valore in un mondo di fatti* (Köhler 1938). È l'unica opera di questo tenore mai stata scritta, non solo da Köhler, ma da tutti i gestaltisti in generale. Nel volume vengono considerati i punti saldi della *Gestaltpsychologie*, così come espressi scientificamente ne *La psicologia della*

*Gestalt* una decina di anni prima, ma la portata di tali conquiste in ambito psicologico viene estesa significativamente alla conoscenza in generale, nella prospettiva di un fecondo dialogo fra filosofia e scienze. C'è addirittura chi da quest'opera ha dedotto un tentativo di Köhler di re-inserire l'uomo all'interno della natura, in un quadro di portata ontologica e dalle possibili implicazioni etiche,<sup>11</sup> e il postulato dell'isomorfismo come un nuovo principio euristico per l'epistemologia.<sup>12</sup> Riteniamo essenziale capire le posizioni sostenute da Köhler in quest'opera, perché questa propensione a muoversi costantemente tra psicologia, filosofia e arti caratterizzerà in modo imprescindibile tutta la produzione di Arnheim, nonostante esso si sia proclamato a più riprese psicologo, ben lungi dal considerarsi un filosofo. Vedremo oltre, in questa ricerca, come questa presa di posizione sia una questione più di principio, teorica, che non di fatto. È possibile che in questa disamina di quanto contenuto ne *Il posto del valore in un mondo di fatti* si incorra in qualche ripetizione di quanto considerato in precedenza; accettiamo questo rischio, perché le intenzioni di fondo sono diverse e le conclusioni di massima importanza. Inoltre, il percorso argomentativo di Köhler permette di inquadrare in termini critici il panorama culturale in ambito scientifico e filosofico dei primi anni del Novecento, in cui lo stesso Arnheim si trovò ad incubare le prime riflessioni sull'arte. Oltre a ciò, l'inquadramento in chiave filosofica della *Gestaltpsychologie* è una delle chiavi per comprendere l'estensione nell'ambito della conoscenza che essa ebbe nel passaggio a *Gestalttheorie*.

L'intenzione di fondo de *Il posto del valore in un mondo di fatti*, come deducibile immediatamente dalla prefazione, è quella di scrivere un libro espressamente di carattere filosofico, ma dedicando ad alcuni settori della scienza una particolare attenzione, insolita per un saggio di questo tenore. Il mondo scientifico della prima metà del Novecento (riteniamo che Albert Einstein debba considerarsi il punto di rottura e di

---

<sup>11</sup> "When Gestalt psychology arose, it was as a protest against the then prevailing psychology, a psychology that seemed to have no place for essential human problems, no interested in such issues as value" (Henle 1993, 5). "Quando nacque la psicologia della Gestalt, essa si poneva come protesta contro l'allora prevalente psicologia, una psicologia in cui sembravano non trovare posto gli essenziali problemi umani, nessun interesse verso tematiche quali quelle del valore", trad. nostra.

<sup>12</sup> "Isomorphism, in Köhler's hands, has thus become a most powerful heuristic; I think its full potential remains to be realized" (Henle 1993, 5). "L'isomorfismo, nelle mani di Köhler, è in seguito divenuto un più potente principio euristico; penso che il suo pieno potenziale debba ancora essere realizzato", trad. nostra.

cambio di rotta in questo senso)<sup>13</sup>era caratterizzato da una sempre maggiore distanza fra il mondo della scienza e quello della filosofia.

Dobbiamo dedurne che i filosofi e gli scienziati siano destinati a vivere e ad operare in mondi nettamente separati ed esclusivi? Di fatto non esiste un confine che distingua i problemi degli uni da quelli degli altri. Perciò, se non vi è contatto fra questi due mondi, qualcosa non deve funzionare nella filosofia o nella scienza, o forse in entrambe (Köhler 1938, 1).

La soluzione prospettata da Köhler a questo atteggiamento sterile e negativo è brillante e di portata capitale, e non possiamo non avvertire in essa l'eco degli insegnamenti stumpfiani:

È mia convinzione che non riusciremo mai a risolvere alcun problema di ricerca degli ultimi principi se non risaliremo alle fonti dei nostri concetti, se cioè non faremo ricorso al metodo fenomenologico, all'analisi qualitativa dell'esperienza (Köhler 1938, 1).

Analizzeremo ora il percorso concettuale che Köhler operò per arrivare a questa conclusione, ma non possiamo fare a meno di ricordare, a questo punto, che anche Edmund Husserl fu allievo di Stumpf alla pari di Köhler. Riteniamo molto significativo che la ricerca psicologica si renda conto, negli stessi anni in cui Husserl maturava il suo pensiero, che un approccio fenomenologico potesse essere la soluzione alla “crisi della conoscenza,”<sup>14</sup>nonostante il pensiero di Husserl e quello di Köhler mostrino importanti differenze.

La “crisi della conoscenza” altro non è se non la situazione di disillusione e scetticismo diffusasi nei riguardi della ricerca a partire dal 1914. Sicuramente ci sono delle cause sociologiche ed economiche che possono essere assunte come spiegazioni generali di questo atteggiamento. Il mondo della ricerca veniva però accusato di non assumersi la responsabilità diretta di questa situazione, in quanto per i ricercatori la ricerca fungeva da ruolo di rifugio sicuro in cui isolarsi per non considerare le faccende (soprattutto politiche) del mondo circostante; ma questo rifugio sicuro, in realtà, era assolutamente precario. Infatti, ciò che la gente chiedeva alla ricerca era di dare risposte concrete a

---

<sup>13</sup> Fin dalle origini il compito della fisica è sempre stato quello di descrivere e comprendere il modo in cui si svolgono i fenomeni del mondo reale. Al contempo, il compito della filosofia è stato quello di cercare spiegazioni plausibili, sistemi di pensiero in grado di spiegare quali potrebbero essere le risposte ai grandi interrogativi su modi e origine dell'Essere. Riteniamo che Einstein, con la sua Legge della Relatività, introduca nel mondo della fisica quell'aspetto probabilistico (si pensi alla fisica quantistica) prima esclusivo della filosofia, di fatto unificando i domini dei due saperi.

<sup>14</sup> Ricordiamo che il saggio *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* fu pubblicato da Husserl nel 1936.

problemi massimamente concreti, e i ricercatori non erano affatto esenti dalla possibilità di essere sostituiti da altri in grado di soddisfare le richieste della società. Ancor peggio era possibile si realizzasse uno scenario inquietante in cui la gente si rivolgesse a personalità meno preparate intellettualmente, ma più funzionali in un momento di crisi delle certezze, pur di trovare appagamento in un momento di disorientamento e sconforto (come, in effetti, si verificò con l'avvento del Nazionalsocialismo). È sotto quest'ultimo aspetto che un pensare di tipo filosofico poteva essere funzionale al mutamento dei tempi.

Non è nella speculazione attorno a remoti problemi, ma nella comprensione di alcuni problemi empirici che viene a mancare il contributo dei professori. Forse è metafisico il problema dei principi dello sviluppo storico, mentre è un problema scientifico quello dei principi dello sviluppo fisico e biologico? Quando voi alzate un muro attorno ai vostri campi specifici, non solo lasciate fuori la metafisica, ma anche gran parte dell'esperienza umana e disgraziatamente proprio quella parte dell'esperienza umana della quale più urge l'approfondimento e l'intendimento (Köhler 1938, 6).

A difesa della posizione del ricercatore, lo stesso Köhler evidenzia l'importanza che può assumere il dedicarsi a ambiti circoscritti del sapere senza preoccuparsi di escogitare soddisfacenti impostazioni di carattere generale. La filosofia, così come anche la scienza, deve preoccuparsi di procedere per gradi, per livelli, in modo da giustificare in modo fondato ogni suo passaggio. Le implicazioni di ordine generale ne deriveranno di conseguenza, ma saranno anch'esse strutturate su fondamenta più solide. La scienza da sola non può rispondere a tutte le richieste invocate dalla società, perché "la scienza, propriamente parlando, significa conoscenza della materia che ne costituisce l'oggetto" (Köhler 1938, 10). E inoltre, a diretto collegamento con quanto scrisse ne *La psicologia della Gestalt*,

studiando e operando sulla natura, lo scienziato trascura moltissimi aspetti dell'esperienza in quanto, a suo parere, essi rappresentano non le proprietà della natura ma quelle semplicemente della percezione umana o addirittura dell'immaginazione. Pertanto ogni qualvolta un attributo della nostra esperienza viene respinto da coloro che hanno edificato la fisica oggettiva, questo dato viene esattamente classificato come niente altro che un elemento soggettivo, un intralcio che ostacola il cammino della scienza (Köhler 1938, 12-13).

Tralasciamo in questa sede varie riflessioni riguardanti critiche ai diversi atteggiamenti della scienza e alcune osservazioni riguardo alla teoria di Darwin, per concentrarci direttamente su un termine chiave, quello di *insight*, a cui lo stesso Köhler dedicò un

intero capitolo de *La psicologia della Gestalt*. All'interno di un paradigma di tipo evolucionistico, si può considerare un pensiero "giusto" solamente in relazione al rapporto stretto che esso ha in funzione della sopravvivenza di un animale, ma ciò non spiega come sia possibile che esistano pensieri definibili "giusti" che non hanno diretta applicazione empirica nel quotidiano, come nel caso del pensiero matematico. Avviene spesso, inoltre, che alcune decisioni che vengono prese riguardo situazioni complesse si rivelino errate, e ciò sarebbe controproducente in ottica di sopravvivenza.

Ma anche allora esiste la coscienza di questo tratto veramente caratteristico del pensiero: sentiamo che *dovremmo arrivare* a quella particolare decisione che si troverà nella relazione *esatta* con le condizioni date del problema. Nel riconoscere le relazioni che richiedono la scelta di una particolare cosa in mezzo ad una miriade di altre cose, si manifesta quello che viene chiamato *insight*. L'*insight* appare nelle attività puramente intellettuali, come quando per esempio si afferma che *un dato* processo è stato ingiusto o che non si può tollerare un atto di inutile crudeltà. E quando si sentenzia: "Queste colonne massicce sono sproporzionate in un edificio che si ispira a un senso di leggerezza e di eleganza", l'*insight* è ancora una volta la caratteristica maggiore di tale affermazione (Köhler 1938, 23).

Sebbene Arnheim non analizzi mai nelle sue opere il concetto di *insight*, appare piuttosto evidente come in effetti ricopra un ruolo importante all'interno delle sue riflessioni. L'*insight* è essenziale anche nelle situazioni pratiche, in quanto da esso si generano delle decisioni che servono a comprendere queste situazioni. Pertanto il suo ruolo è fondamentale non solo per decisioni intellettuali, ma anche per la sopravvivenza in generale. Quando una persona prende una decisione, avvalendosi dell'*insight*, non è possibile giudicare la decisione presa basandoci su categorie quali quelle di "giusto" o "sbagliato", perché non è possibile compiere una tale distinzione che porterebbe a valutare una decisione come *migliore* rispetto ad un'altra. La decisione viene presa sempre all'interno di una situazione data nel tempo e nello spazio e in correlazione con specifici elementi disponibili al giudizio, pertanto sarebbe opportuno definire la decisione che l'*insight* fa scaturire come *appropriata* alle condizioni date, cioè opportuna in ottica di sopravvivenza. "La scienza non ha a che fare con i valori" (Köhler 1938, 24). La riflessione di Köhler non si ferma a questo livello, ma si spinge addirittura su un piano etico e estetico, mostrando nei fatti come la portata di alcuni concetti psicologici possa poi estendersi nella sfera filosofica. Non vogliamo affermare che Köhler sia stato l'unico a compiere un simile salto concettuale, ma sicuramente è stato l'unico a renderlo

così esplicito.<sup>15</sup> A chi afferma che non sia possibile il discernimento, sempre all'interno di una teoria evolutiva, in quanto ogni decisione viene presa in particolari circostanze secondo il solo criterio dell'efficacia in ottica di sopravvivenza, Köhler risponde:

questa teoria la chiamerò *naturalistica* in quanto essa presenta l'intrinseca appropriatezza come un'apparenza illusoria di certi fatti naturali e come tali indifferenti. La chiamerò *relativistica* in quanto, se l'intrinseca appropriatezza e l'*insight* sono costituiti dal semplice valore di sopravvivenza di certi fatti mentali, i nostri giudizi su questioni intellettuali, morali ed estetiche sono *veri* soltanto in relazione all'ambiente in cui ci troviamo a vivere. Se questo ambiente dovesse cambiare, altre forme di cosiddetto giudizio potrebbero divenire più utili nella lotta per l'esistenza; quello che era giusto prima, diverrebbe allora sbagliato. Per tale ragione questa teoria è assolutamente *scettica* (Köhler 1938, 24).

Il fatto che molti psicologi non riconoscano la legittimità del termine *insight*, in quanto non esistono esperimenti che lo rilevino esplicitamente o soggetti che ne parlino spontaneamente, non è minimamente da prendere in considerazione. La mente umana non si struttura esclusivamente attorno a *proprietà*, ma anche attorno al loro contrario, alle *improprietà*.

Per il momento chiamiamo pure *valore* questa comune caratteristica di proprietà o improprietà e chiamiamo *insight* la consapevolezza di questo valore intellettuale, morale o estetico. Possiamo allora dire che il valore e la corrispondente consapevolezza costituiscono la vera e propria essenza della vita mentale dell'uomo (Köhler 1938, 25).

I valori, pertanto, vengono a costituire la base di qualsiasi attività umana, eppure la scienza dell'epoca non faceva altro che occuparsi dei fatti, in sé e per sé, al costo di correre il rischio di andare contro i suoi stessi principi. La *necessarietà* che certe cose debbano per forza esistere, infatti, sta alla base di qualunque ricerca scientifica, fosse null'altro che per il rigore logico di cui si avvale. Il *valore* è proprio la percezione di questa *necessarietà*, ed è questo uno dei temi principali su cui si è concentrato il pensiero speculativo nel Novecento.

Il secondo capitolo de *Il posto del valore in un mondo di fatti* è dedicato ad un'analisi delle teorie del valore che hanno avuto più fortuna nella storia della filosofia. Il modello platonico secondo cui la necessità, cioè ciò che accade perché deve, è stato per lungo tempo apprezzato e condiviso. Il fatto che però Platone ipotizzasse un mondo ideale, separato e distante da quello in cui si trovano l'esperienza e la molteplicità, a garanzia

---

<sup>15</sup> Si pensi, a titolo di esempio, al pensiero di Gilbert Simondon, divenuto però popolare solamente alla fine degli anni Novanta del Novecento.

del principio di necessarietà, non è per Köhler una proposta soddisfacente; infatti, non viene per nulla spiegato cosa sia in effetti questo principio, ma viene semplicemente nobilitato ed eretto a dogma elevandolo di grado, ponendolo cioè in un luogo ipotetico superiore che funge per la pubblica opinione da garanzia in sé, senza necessità di ulteriori esplicazioni. Questo modello ebbe storia lunga e fortunata, e fu solamente Kant a premurarsi di escogitare una soluzione alternativa. Lo stimolo che spinse Kant in questa operazione furono le pressioni che al modello platonico arrivarono da parte degli empiristi inglesi, in particolare da Hume. Lo stesso Hume riteneva che il fatto che a determinate cause seguissero sempre altrettanto determinate conseguenze non è affatto la dimostrazione che ciò debba avvenire secondo principio di necessarietà; al contrario, non vi è nulla che dimostri niente di più che un effetto segue ad una causa. Lo sforzo kantiano è, nei fatti, il tentativo di salvare il principio di necessarietà trovando il modo di non trascurare il mondo esperienziale.

La mente umana, in tutte le sue parti, possiede una struttura determinata; tutto ciò che quindi la mente umana apprende, è sempre appreso secondo regole determinate. Ogni esperienza umana si verificherà quindi, necessariamente, secondo forme che corrispondono alla struttura della mente umana. Di conseguenza, sebbene solo l'incontro con l'oggetto metta in funzione la mente, tale funzionamento tuttavia segue delle leggi proprie le quali non sono derivate dall'oggetto (Köhler 1938, 34).

Non essendo derivate dall'oggetto, le leggi menzionate nel passo citato devono per forza pre-esistere all'esperienza, ed essere quindi presenti *a priori* nel soggetto percipiente. Anche la soluzione kantiana non spiega più di quella platonica il perché del principio di necessarietà. Infatti, non si capisce perché la struttura della mente debba articolarsi in questo modo e in nessun altro; non essendo chiamato in causa direttamente l'oggetto, che assume un ruolo totalmente passivo nel processo conoscitivo, la struttura della mente appare affatto arbitraria, e potrebbe essere al contempo pensata in molti altri modi parimenti efficaci. La proposta kantiana ha, in ultima analisi, molto in comune con quella di Platone.

Nel XIX secolo furono i principi naturalistici a prevalere, in particolare quelli di "apprendimento" ed "evoluzione", eretti a fondamento dei fatti nel mondo, così come anche della logica. Edmund Husserl, un logico, fu il primo a denunciare il pericolo che i principi naturalistici fossero solo un modo per riproporre una necessarietà svincolata dai fatti, come scopare la polvere sotto al tappeto. L'esortazione husserliana a tornare a

dedicare attenzione ai fatti in sé deriva proprio da questo, da un tentativo di riportare l'attenzione sulla conoscenza approfondita delle cose prima di proiettarle all'interno di una teoria generale. Questo è, per sommi capi, la motivazione ed il ruolo che viene ad avere la fenomenologia all'interno della conoscenza e che Köhler, significativamente, definisce *arte* (Köhler 1938, 37). È piena di significato, in ottica filosofica, la conclusione finale che Köhler trae dall'analisi della fenomenologia husserliana, in particolare riguardo al valore di verità evidente, a prescindere da qualsiasi verifica, che Husserl attribuisce ad alcune leggi logiche:

l'uomo sarebbe in grado di gettare lo sguardo in un mondo di entità poste fuori del tempo e di coglierne la verità evidente così come nella percezione egli coglie la sostanza del fatto percettivo. Quest'ultima scappatoia, con la quale perfino il mondo dei fatti psicologici viene lasciato indietro, sembra condurre a uno strano mondo dove la verità è al sicuro. E la verità [...] è un caso di necessità (Köhler 1938, 41).

Neppure all'interno del dibattito in ambito psicologico si è riusciti a creare una soddisfacente teoria del valore, ed è questa per Köhler un'urgenza non trascurabile.

Il libro, come possiamo leggere nella prefazione, è dedicato al professor Ralph Barton Perry, uno dei massimi promotori del *nuovo realismo* americano, che nel 1926 aveva pubblicato il saggio *General Theory of Value*. La posizione di Perry prevedeva uno stretto contatto fra la ricerca psicologica e quella della biologia, e derivava da ragioni biologiche atteggiamenti tipici del comportamento animale, quali quelli di "previsione" e "anticipazione" di eventi in date determinate condizioni; questi atteggiamenti vengono da Perry fatti dipendere da capacità mnestiche particolari. Köhler contesta alla radice questa ipotesi, affermando che non sia possibile alcun tipo di anticipazione basato su argomentazioni biologiche. La biologia, infatti, è in grado di spiegare in quale modo un organismo reagisca a determinate condizioni attraverso il sistema endocrino, muscolare o nervoso, ma non è assolutamente in grado di *osservare* alcun tipo di anticipazione, allo stesso modo in cui in ciò sono impossibilitati i fisici. E se è pur vero che gli animali superiori spesso *manifestano* la loro aspettazione, o il loro desiderio o la propensione a qualcosa, definiti da Perry "sforzo", i tratti attraverso cui questa manifestazione ha luogo scompaiono quando applichiamo i metodi della scienza naturale ai loro corrispondenti oggetti fisici.

Troviamo che i sistemi fisici in questione si muovono in presenza di certi oggetti ambientali. Ma se noi dovessimo affermare che essi si muovono "al fine" di raggiungere determinati



oggetti o di respingerli, e che essi anticipano degli eventi futuri, usciremmo dal campo delimitato attendibilmente dalla biologia pura, fino ad oggi. La nostra sarebbe un'interpretazione, e certamente non un'interpretazione fondata sulle scienze naturali (Köhler 1938, 53).

Nonostante lo “sforzo”, in effetti, non sia analizzabile e quantificabile dal punto di vista della biologia, che si rivolge esclusivamente alla natura fisica dei fenomeni, non è possibile affermare che esso in sé non esista, ma, anzi, anche nelle analisi dello stesso Perry ha avuto un ruolo decisivo nel procedere della ricerca, essendo sussunto a tutta l'argomentazione. La biologia non ha dato alcun contributo all'argomentazione di Perry, ma piuttosto è possibile il contrario, cioè che la biologia possa trarre dei vantaggi dalle intuizioni fenomenologiche del filosofo americano.

Per una teoria generale del valore [...] non vi è che il metodo fenomenologico, dal momento che finora non è stato possibile trovare né la necessità né l'interesse tra i dati delle scienze naturali (Köhler 1938, 54).

La fenomenologia è l'unica possibilità che abbiamo per spiegare il mondo fenomenico senza dover ricorrere ad un “Io”, come nel caso dei behavioristi criticati ne *La psicologia della Gestalt* (Köhler 1947). La fenomenologia non si propone di indagare da dove le cose provengano o quale sia il motivo per cui presentino determinate proprietà o da cosa dipenda la loro esistenza: la fenomenologia si propone di indagare quali sono le proprietà che una cosa possiede. Ma è importante il chiarimento:

personalmente condivido l'opinione di coloro i quali ritengono che tutti i fenomeni senza eccezioni sono i correlati di processi somatici nel sistema nervoso. In quanto tali essi sono senza eccezioni *geneticamente soggettivi*, sia che abbiano carattere di soggettività sia che abbiano carattere di oggettività, e qualunque sia il loro grado di oggettività fenomenica. In tale senso, tuttavia, soggettività significa dipendenza dall'*organismo fisico* e dalle sue funzioni, non dipendenza dall'Io fenomenico o appartenenza a questo Io. Nella presente terminologia l'Io è sempre uno speciale complesso di fenomeni, circondato da altri fenomeni. Geneticamente o funzionalmente esso dipende da uno speciale complesso di processi cerebrali (Köhler 1938, 56-57).

Ed è di basilare importanza sottolineare come, nella prospettiva di Köhler, quando si fa appello a qualcosa che definiamo “oggettivo”, non significa affatto che esso sia esclusivamente legato all'esistenza fisica esterna all'organismo fisico. In ottica gestaltista, “oggettivo” significa che l'ambiente fenomenico presenta delle proprietà che sono oggettive in quanto trovano un corrispondente nell'ambiente fisico che è l'organismo.

Le teorie soggettivistiche e oggettivistiche definiscono il *valore* in due modi molto differenti. Per i soggettivisti, si parla di *valore* quando un soggetto attribuisce importanza ad una cosa, la nota. Appare evidente che in questo modo si investe l'oggetto di una qualità di cui non disponeva in precedenza, e che viene arbitrariamente ad esso assegnata dal soggetto. Per gli oggettivisti vale il contrario, cioè che il *valore* è una caratteristica intrinseca dell'oggetto, e che non dipende per nulla dal fatto che il soggetto lo consideri o meno. Diversi oggetti hanno pertanto diversi valori come hanno molte altre caratteristiche diverse tra loro. Köhler considera la prima posizione insostenibile (è peraltro quella difesa dallo stesso Perry), in quanto il processo di attribuzione di valore altro non sarebbe che una forma linguistica equivalente a quella di "avere valore", ben diversa nella sostanza. La proposta oggettivista, invece, viene valutata semplicemente di estrema importanza nella sfera della pratica.

Personalmente capisco assai bene l'atteggiamento oggettivistico del profano poiché anch'io mi trovo nella sua esatta posizione. Il volto di quell'uomo è triviale ed io provo un senso di disgusto nel guardarlo; se sento un senso di dignità nelle parole di Tizio provo rispetto per lui; se il portamento di una donna è goffo distolgo da essa lo sguardo. Dovunque si trova che nell'oggetto risiede una qualità di valore che ne costituisce la caratteristica (Köhler 1938, 62).

Abbiamo in questa sede semplificato molto l'analisi köhleriana, evidenziandone solo i tratti la cui portata risulta funzionale alla nostra argomentazione. Riteniamo in ogni caso doverosa di trattazione la questione dei *vettori*. I *vettori* sono, in ottica soggettivista, dei valori che rimandano ad altro necessariamente.<sup>16</sup> Seppur Köhler critichi aspramente il fatto che questi valori troverebbero origine nell'Io, riteniamo che sia attorno a questo concetto che si strutturi il pensiero gestaltista, con le dovute differenze. Il fatto che esistano dei valori che riconducano ad altri, e che questi possano essere identificati come *vettori*, mutuando questo termine pregno del significato che assume nella fisica, è assolutamente il cardine della teoria della *Gestalt*; l'importante differenza sta nel fatto che questi vettori non sono originati da un Io, ma prendono forma dalle relazioni fra gli elementi presenti in un campo fenomenico, così come pure fra l'organismo fisico e lo stesso campo fenomenico. È vero, d'altra parte, che l'Io (come inteso dai soggettivisti) può assumere nel campo una posizione dominante, ma ciò non avviene sempre e non può quindi considerarsi una regola universale. Anzi, nell'esperienza quotidiana

---

<sup>16</sup> Non bisogna però ritenere che questo "rimandare a" inneschi una catena di rimandi in direzione di un fine. In questo caso, da escludere, si finirebbe per riconsiderare il principio della necessità in chiave teleologica, cosa assolutamente da escludere. Il "rimandare a" è essenzialmente e fondamentalmente fenomenologico.

possiamo riscontrare che le influenze che l'ambiente circostante, così come le persone attorno a noi o la società stessa, inviano verso il soggetto degli stimoli, dei vettori, che non possono affatto considerarsi un'emanazione dall'Io verso l'esterno, ma è piuttosto vero il contrario: i vettori sono rivolti *verso* l'Io, che ne diviene il bersaglio. Se pertanto appare possibile che un vettore parta sia da un Io che da un oggetto, diviene lecito ipotizzare che queste due condizioni possano verificarsi all'interno di un medesimo contesto: anche il soggetto si ritroverebbe ad essere uno degli oggetti del campo, e sarebbe lecito per qualsiasi oggetto accettare o respingere qualsiasi altro oggetto. Poiché gli oggetti nel campo possono variare, come può variare anche la relazione che tra essi sussiste in forma vettoriale, nel tempo, non dobbiamo pensare ad una necessità che stabilisca regole definitive cui sottostanno i vettori. La necessità deve essere intesa solamente nel fatto che queste relazioni vettoriali esistono e fra esse interagiscono, ma deve essere concepita come suscettibile anch'essa di mutamenti a seconda del variare del tempo o delle condizioni, diventando più simile ad un concetto di *validità*.

Non v'è alcuna ragione *a priori* per la quale si debba dare un posto preminente alla necessità soggettiva, se esistono altri casi di necessità. Se il nostro tentativo fenomenologico è stato adeguato, non è ammissibile restringere la necessità solo a quella soggettiva né difendere un'accentuazione teoretica di essa. La necessità soggettiva appare soltanto come un caso particolare (Köhler 1938, 79).

Riteniamo importante questo ultimo passo citato, anche alla luce delle numerose critiche rivolte alla *Gestaltpsychologie*, vista spesso come una forma di estremo empirismo che tralascia il ruolo principe dell'intelletto. Köhler non esclude affatto la necessità soggettiva, semplicemente la inserisce all'interno di uno spettro più ampio di necessità di vario tipo. Il ruolo dell'intelletto non viene pertanto minato *tout court*, ma solamente messo in discussione riconducendo l'attenzione della ricerca non solo al piano dell'interiorità, ma anche a quello degli oggetti.

Queste finora riportate sono le considerazioni köhleriane che egli considera preliminari al suo ragionamento. Date queste per comprese, lo psicologo assume la fenomenologia come campo di prova in cui tutti i concetti trovano la loro giustificazione finale. Ciò di cui bisogna occuparsi, pertanto, è completare la descrizione del concetto di necessità andando oltre la fenomenologia, che da sola può spiegarne solo uno degli aspetti, come visto in precedenza, per vedere effettivamente "se la necessità, quale è stata da noi definita, occupi un posto al di fuori del regno fenomenico" (Köhler 1938, 81). La prima

considerazione da farsi è che non è possibile sostenere che la necessarietà permei il mondo fenomenico. Se così fosse, infatti, non potremmo mai parlare, né in filosofia né in psicologia né in generale, di *meri fatti*, perché nulla potrebbe avvenire in modo indifferente. I vettori necessitanti non sono presenti in *tutti* gli insiemi di esperienze possibili. Esistono delle condizioni tali per cui, per motivi chimici o fisici, ad esempio, a determinate condizioni si verificano determinati risultati. Tali prodotti finali non vengono percepiti come necessari, come nel caso delle somme di colore: mescolando rosso e verde, esemplifica Köhler, otteniamo un grigio, ma nessuno vedendo un grigio è portato a considerarlo come *necessario*.

Spostare l'attenzione verso i fenomeni non significa per forza di cose essere dei *fenomenalisti*. I fenomenalisti sono coloro che considerano l'universo costituito esclusivamente di fenomeni; per loro esiste un solo mondo. La fenomenologia è una cosa ben diversa, in quanto consiste in un metodo, adottabile tanto dai fenomenalisti quanto da chiunque altro. È anzi significativo che spesso la fenomenologia porti a conclusioni molto distanti da quelle fenomenaliste. Insomma, il fenomenalismo non è in grado di fornirci una fenomenologia che abbia la stessa concretezza della fisica. Per la fisica alcuni fenomeni sono importanti, mentre altri sono trascurabili nella ricerca, esiste pertanto qualcosa insito nei fenomeni che li rende trascurabili o degni di attenzione. Queste proprietà derivano, di fatto, da un dualismo epistemologico, secondo cui esiste una netta frattura fra due mondi (non uno solo come per i fenomenalisti), quello fenomenico e quello *trans-fenomenico*. La critica di Köhler è che un dualista sia sempre “restio a dimostrare quale sia il reale significato dell'esistenza transfenomenica e in che modo egli o altri sia in grado di ‘trascendere’ in questo secondo mondo” (Köhler 1938, 85). Il dualista usa spesso termini mutuati del lessico scientifico, come quelli di “organi sensoriali”, “cervello”, “nervi” e attraverso questi arriva a *presupporre* l'esistenza di un mondo transfenomenico. L'errore logico è piuttosto evidente, perché ciò che si vorrebbe dimostrare alla fine del ragionamento viene assunto come punto di partenza, risolvendosi in un'inutile tautologia. D'altra parte, solo il metodo descrittivo che il dualista può applicare basandosi su questi assunti è in grado di fornire con chiarezza il materiale su cui anche il fenomenalista può esercitare la sua analisi. Quando un oggetto fisico viene colto attraverso gli organi di senso, esso non viene semplicemente trasportato tale e quale nel cervello; attraverso elaborati processi nervosi lo stimolo viene condotto al cervello, che ne registra il percetto. L'oggetto fisico ed il percetto non

sono, pertanto, assolutamente la stessa cosa. Per il fenomenalista costituisce un grosso problema il fatto che l'*osservazione stessa* dimostri l'esistenza di un dualismo fra le percezioni e le loro cause esterne. La giustificazione che egli può addurre è che i percetti non costituiscano l'unico oggetto per la fisica. Il fisico aggiunge ai percetti i *concetti* e i *costrutti logici*

quali "campo di forze", "potenziale", "energia", "entropia" e via dicendo. [...] Questi concetti non sono scelti arbitrariamente: ad un certo momento, nel procedimento del fisico, essi vengono a contatto dei percetti, cioè le "osservazioni" della scienza, e a questo punto i percetti e i costrutti logici devono concordare" (Köhler 1938, 88).

In questo modo però otteniamo solamente delle strutture mentali. Si arriva a constatare che ci sono degli oggetti fisici che inviano stimoli ad un organismo fisico e che tutto ciò è *transfenomenico*. In realtà questa è la semplice descrizione di strutture mentali che appartengono, senza ombra di dubbio, al mondo fenomenico. Paradossalmente, nel tentativo di dimostrare l'esistenza di due mondi, uno fenomenico ed uno transfenomenico, il dualista non fa altro che ipotizzare l'esistenza di due *regioni*, entrambe fenomeniche, ma che non coincidono. "Di fatto, il termine 'trascendenza' dovrebbe essere omesso dal nostro vocabolario filosofico" (Köhler 1938, 89). Queste ultime annotazioni sono molto importanti per capire, oltre che le implicazioni filosofiche del metodo gestaltista, le riflessioni sull'arte di Arnheim. Non è possibile far dipendere il fatto che fra oggetti fisici sussistano delle relazioni da alcunché di trascendente.

Il tratto distintivo della trascendenza[...] consisteva in una diretta coerenza di funzione, di relazione, tra un contesto fenomenico incompleto e un'entità transfenomenica. Stando a quanto finora si conosce, c'è una sola parte della natura che potrebbe trovarsi in questo caso in così intimo contatto con i dati fenomenici. Questa parte della natura è il mondo circoscritto dei processi cerebrali. La nostra conclusione quindi è che quando noi cerchiamo di ricordare qualcosa e sappiamo di conoscerla, dal punto di vista della scienza noi ci rapportiamo a una precisa entità neurologica, o meglio a un'entità *neurale*, a un'entità comunemente e forse un po' grossolanamente chiamata "traccia mnestica". C'è da chiedersi se [...] qualunque trascendenza *diretta* si riferisca, in questo senso, a qualcosa di diverso dai fatti neurologici, abbiano essi o no la specifica forma di tracce mnestiche (Köhler 1938, 96).

Il mondo dei fisici e degli scienziati, in effetti, si basa proprio sull'assunto che esistano delle entità transfenomeniche da cui dipendono le relazioni fenomeniche, e queste entità sono i sistemi fisici, gli organismi, il sistema nervoso... Per contestare una siffatta impostazione di tipo dualista, Köhler ritiene che il fenomenalismo possa avvalersi del

supporto di un'altra corrente filosofica, quella del *neorealismo*. Anche per un neorealista, come per un fenomenalista, il mondo è uno solo, e pensarlo come dipendente da un altro non fa che renderlo estremamente complicato e innaturale. L'oggettività e la permanenza che i dualisti ritengono di trovare nel transfenomenico, in realtà sono già presenti nel mondo dell'esperienza quotidiana.

Le teorie dualistiche, [il neorealista] ci dice, degradano il mondo delle percezioni ad un fatto meramente soggettivo e temporale e contraddicono così il senso comune che si trova immediatamente a contatto con la realtà oggettiva. Il neorealismo si schiera dalla parte del senso comune (Köhler 1938, 97).

Appare evidente come tanto il fenomenalismo quanto il neorealismo possano essere accomunati sotto questo paradigma, nonostante si differenzino per altre caratteristiche che non intendiamo affrontare in questa sede. Ciò che è rilevante è la questione relativa alla localizzazione degli oggetti fuori dal soggetto. Secondo l'impostazione dualista le percezioni dipendono, come spiegato in precedenza, da processi interni all'organismo. Per Köhler questa presa di posizione sembra esser contraddetta costantemente nell'esperienza quotidiana, in cui noi percepiamo degli oggetti che sono, senza alcun dubbio, localizzati al di fuori di noi. Questo problema è uno dei problemi classici della filosofia, e molti pensatori si sono cimentati in possibili spiegazioni, chi propendendo per una soluzione interna al soggetto, chi per una esterna. Il realismo è nato proprio nella considerazione che nel fatto psicologico che noi vediamo gli oggetti non dentro di noi, ma indubbiamente fuori.

Solo un ristretto numero di autori, per la maggior parte tenaci e autorevoli difensori della fenomenologia, sono stati in grado di valutare l'apparente dilemma per quello che in realtà è: un disgraziato pseudoproblema creato da un ragionamento scorretto (Köhler 1938, 99).

Köhler si propone di dimostrare che la localizzazione esterna non produce alcun problema di principio, né si pone come paradossale; in questo modo si potrà spiegare il dualismo epistemologico.

In ottica dualista, l'organismo, all'interno del quale avvengono i processi che formano il percelto, viene ad essere quello considerabile fisiologicamente e anatomicamente e non fa parte, di fatto, della nostra percezione: appartiene alla sfera del transfenomenico. La conseguenza è che anche quando consideriamo qualcosa come soggettivo, sia un oggetto percepito o un altro fenomeno, significa che dipende da processi interni dell'organismo

transfenomenico. Contemporaneamente a ciò avviene un altro fatto significativo: quando qualcosa viene definito esterno rispetto a “me” ciò costituisce un momento problematico. Il “me” così identificato è qualcosa che viene derivato dall’esperienza fenomenica.

È a questo me che mi riferisco quando dico: “inciampai”, “ero seduto su una sedia”, “non potevo camminare più in fretta”. Quando nella vita d’ogni giorno usiamo tali espressioni, noi non pensiamo a delle entità transfenomeniche, né ci riferiamo alla nostra personalità, al nostro Io, dando a questa parola un significato più sottile. Noi intendiamo piuttosto alludere ad una certa regione del campo percettivo (Köhler 1938, 101).

È necessario pertanto esplicitare quanto avevamo rimandato nel paragrafo precedente, e distinguere terminologicamente fra “corpo” e “organismo”. Il corpo è il fatto percettivo, mentre l’organismo continua ad essere, come considerato finora, la corrispondente entità transfenomenica. Il corpo viene sentito ed avvertito alla stessa stregua degli altri percetti. Quando pertanto diciamo che qualcosa sia localizzato fuori di me, fuori quindi dal mio corpo, ciò significa che questa cosa deve essere strettamente fenomenica. Dal ragionamento svolto finora possiamo quindi derivare delle importanti conclusioni a testimonianza del fatto che la localizzazione sia uno “pseudoproblema” nell’ottica kohleriana:

se le cose percepite dipendono da processi all’interno dell’Io e tuttavia esse sono localizzate al di fuori di esso, il termine “dentro” e il termine “fuori” si riferiscono qui a entità differenti, l’organismo e il corpo. Essi si riferiscono anche a spazi diversi: il primo allo spazio fisico e il secondo allo spazio fenomenico. Di conseguenza le due affermazioni non si contraddicono (Köhler 1938, 102).

Il paradosso deriva, dunque, solamente da una confusione di fondo fra Io percepito e organismo, fra spazio fisico e spazio fenomenico.

La neurologia ha dimostrato come avviene il processo di percezione delle immagini visive. Un oggetto, grazie alla luce, si imprime sulla retina ed il messaggio ivi fissato viene trasportato sotto forma di stimoli elettrici per via nervosa fino al cervello. Le immagini si fissano e susseguono sulla retina secondo un certo ordine e secondo precise strutture. È stato dimostrato, attraverso numerosi esperimenti, che gli impulsi nervosi che attraverso il nervo ottico trasportano il messaggio al cervello anch’essi sono strutturati ordinatamente. Di conseguenza, anche i processi cerebrali che portano alla formazione di percetti avvengono in modo ordinato. In queste considerazioni emerge

chiaramente quello che, analizzando *La psicologia della Gestalt*, abbiamo chiamato *isomorfismo psicofisico* e che Köhler affronterà nel VI capitolo dell'opera che stiamo trattando.

Ne consegne che, *in una certa misura*, le relazioni spaziali non solo delle immagini retiniche ma anche dei corrispondenti oggetti fisici stessi sono rappresentate nella corteccia visiva da analoghe relazioni spaziali (Köhler 1938, 106).

Bisogna tenere bene in conto che le relazioni spaziali nella corteccia visiva rappresentano *in una certa misura* le relazioni spaziali sulla retina e nello spazio fisico. "Le distanze visive non sono metricamente proporzionali alle distanze geometriche nello spazio cerebrale" (Köhler 1938, 109), ma ciò che è importante è che comunque sussistono delle straordinarie corrispondenze fra percezioni visive e processi corticali.

Questo lungo ragionamento ha portato alla dimostrazione palese, a nostro parere, di come le conquiste compiute dai gestaltisti risultino di evidente importanza all'interno del dibattito filosofico, specialmente estetico. Riteniamo, personalmente e in accordo con Köhler e Arnheim, che maggiori competenze in ambito neurologico, fisiologico e fisico dovrebbero essere acquisite da parte del mondo filosofico. "Molte delle discussioni tra i neorealisti e i loro oppositori potevano probabilmente essere evitate solo che fosse stata prestata una maggiore attenzione a questi settori della neurologia e della psicologia (Köhler 1938, 109)."

Dopo aver discusso la questione del rapporto fra mondo fenomenico e mondo transfenomenico, Köhler si pone il problema di indagare se la necessità risieda all'interno della natura. All'uomo è negato qualsiasi accesso diretto al mondo fisico, tutto il materiale che gli arriva è fornito dal mondo fenomenico. Nel paragrafo precedente avevamo accennato al concetto di *costruzione*, che ora spiegheremo più approfonditamente. L'uomo *costruisce* il mondo fisico facendo delle inferenze che derivano dall'osservazione dei percetti e da altri tipi di esperienze. Il materiale della costruzione è sempre comunque fornito dal mondo fenomenico.

In questo senso non soltanto diviene possibile che la natura sotto certi aspetti abbia dei tratti in comune con la materia fenomenica, ma non può addirittura esistere un solo aspetto della natura che non abbia almeno un modello in qualche parte del mondo fenomenico (Köhler 1938, 111).



Ciò vale per tutti i tipi di costruzione. Perfino i simboli matematici, che apparentemente non hanno collegamenti con oggetti fisici, in realtà non costituiscono un mondo a sé separato da quello fenomenico. Essi si basano sempre su un qualcosa tratto dal mondo fenomenico, anche se non su dati della percezione.

Possiamo *ridurre* il numero dei dati fenomenici fondamentali, delle relazioni fondamentali e simili che conferiscono ai nostri concetti il loro significato, ma è realmente impossibile eliminarli del tutto (Köhler 1938, 114).

Molti studiosi promuovono delle posizioni secondo le quali la natura, in quanto insieme di fatti fisici, sia separata ed incommensurabile con il mondo fenomenico. La realtà fisica non sarebbe altro che il regno delle quantità, mentre i fenomeni costituiscono il regno delle qualità. Köhler ritiene che sia impossibile distinguere in modo netto fra questi due regni, ma se anche questa operazione fosse possibile, fermi restando i principi finora discussi, non si potrebbe trovare nessuna caratteristica quantitativa nel mondo fisico senza che questa possa valere *in una certa misura* anche nel mondo fenomenico. Se valga anche il ragionamento opposto, cioè che siano presenti aspetti qualitativi all'interno della natura, non è effettivamente mai stato indagato dalla scienza, e può sembrare giustificata l'ipotesi che la natura resti il regno esclusivamente delle quantità; Köhler afferma che anche in questo caso si vengano a instaurare delle corrispondenze e la qualità siano presenti anche nel regno della natura.

A dispetto di quanto si possa comunemente pensare, le *misure* non sono il materiale fenomenico della fisica. Simboli e misure fanno sempre riferimento a qualcosa che è strettamente coordinato con una specifica situazione percettiva.<sup>17</sup> "Non può quindi essere corretta la tesi secondo la quale i simboli del fisico siano meramente definiti in un ciclo autosufficiente di meri simboli" (Köhler 1938, 123).

Le cose stanno quindi in questi termini: tutte le entità fondamentali della fisica, quelle che trovano posto sia nella sperimentazione reale che nella teoria, sono fondamentalmente definite in relazione a delle concrete situazioni percettive: oggi come sempre (Köhler 1938, 124).

La portata dei simboli deve essere valutata sempre all'interno dei contesti percettivi cui sono coordinati; allo stesso modo anche le misure hanno un significato solo all'interno di

---

<sup>17</sup> Qui lo stesso Köhler specifica che ciò vale per molti simboli, ma non effettivamente per tutti. Ad esempio, concetti quali quelli di *entropia* o di *azione* "si riferiscono a dati percettivi attraverso altri concetti per i quali il riferimento è diretto" (Köhler 1938, 123).

tali contesti. La fisica e la matematica sono portate ad un'estrema semplificazione che comporta l'esclusione, via via che si procede nella ricerca, di tutti gli aspetti non concernenti il contesto che si vuole studiare. Questo processo può portare a risultati che sembrano non avere più alcuna connessione con la percezione, ma ciò è solamente apparente.

Questo procedimento è desiderabile in quanto tende a dare un risultato utilizzabile nella generalità dei casi, al di là di tutti quei tratti accidentali che essi possono presentare (Köhler 1938, 125).

L'astrazione è lecita solo nei limiti in cui comunque permanga un collegamento con la percezione. Vedremo in seguito come queste considerazioni avranno notevole importanza per comprendere appieno le considerazioni sull'arte di Arnheim, in particolare riguardo al rapporto tra rappresentazioni realistiche e astratte.

Poiché il significato *fisico* delle misure si definisce entro questi contesti, ne consegue che, al di là del mondo fenomenico, *noi attribuiamo al mondo fisico strutture analoghe a quelle nelle quali si verificano le corrispondenti coincidenze fisiche*. Nel suo schema fondamentale, la struttura nella quale componiamo le coincidenze fisiche è data con le misure nella percezione (Köhler 1938, 125).

Ecco quindi rimarcata nel passo citato, una volta di più, l'importanza del principio dell'*isomorfismo psicofisico*, in questa occasione all'interno di un'indagine di tipo epistemologico valida tanto per le scienze, quanto per la filosofia. Se non ci fosse isomorfismo fra mondo fisico e mondo fenomenico la fisica, come ogni altra indagine, non sarebbe possibile.

A rimarcare l'importanza di questo principio, a *L'isomorfismo* Köhler dedica interamente il VI capitolo de *Il posto del valore in un mondo dei fatti*.

Il principio della riflessione köhleriana è il modo in cui il mondo filosofico si rapporta a quello scientifico.

Noi ci proponiamo di considerare la natura dei processi corticali e in verità sono molti i filosofi che non amano sentir parlare del cervello quando si discutono problemi filosofici (Köhler 1938, 143).

Quelle che Köhler ritiene essere le ragioni di questo atteggiamento, sono mutate di fatto dal suo maestro Stumpf, come analizzato nel capitolo precedente. Il periodo del hegelismo in Germania fu seguito da una deriva in cui prevalsero massicciamente le

concezioni materialistiche, abbinate ad altrettanto rozze concezioni comportamentiste. L'uso sconsiderato che i materialisti fecero di termini quali "organismo", "corpo" e "cervello" fece sì che, agli orecchi dei filosofi, questi concetti siano diventati insopportabili e fortemente connotati negativamente. All'organismo, al corpo e al cervello il materialista cercava di ricondurre tutta la vita mentale, cercava di fondare sull'inferiore il superiore.

Senza dubbio occorreranno molti anni, prima che in filosofia si giunga a considerare il cervello e l'organismo con serena imparzialità o anche con quell'interesse che loro spetta. La loro comparsa in una discussione filosofica susciterà lo sdegno di molti, a meno che non ci si affretti ad assicurare che ci sarà un lieto fine, che cioè sarà infine dimostrato che l'importanza dei fatti fisici è meramente secondaria. Ma come dare questa assicurazione, quando abbiamo dinanzi la prova schiacciante del fatto contrario? (Köhler 1938, 144)

Il corpo è sempre stato visto come un'interferenza, un disturbo alle operazioni mentali, venendosi a porre come un qualcosa vicino all'"io", ma da esso del tutto differente. "Questa opinione ha un fondamento fenomenologico e per il 'corpo' può essere letteralmente vera" (Köhler 1938, 147), ma questa affermazione, seppur esatta, è nel contempo problematica.

Le relazioni tra il "corpo" e le funzioni mentali superiori sono sperimentate o come insoddisfacenti oppure come indifferenti e aventi un minimo di realtà fenomenica. Raramente esse sono intense e soddisfacenti al tempo stesso. Sono del parere che pochi fatti fenomenici abbiano influenzato il pensiero filosofico tanto a fondo quanto questa relazione asimmetrica. Finché il "corpo" è identificato con l'organismo, la stessa asimmetria verrà naturalmente attribuita alle relazioni che intercorrono tra l'*organismo* e i processi mentali. Ci sarà sempre una tendenza ad addossare all'organismo le difficoltà che si incontrano durante le operazioni mentali e ad attribuire soltanto a "noi stessi" i risultati positivi, una volta che siano stati raggiunti (Köhler 1938, 147).

Abbiamo trattato in precedenza come corpo e organismo siano due entità distinte e come quindi questa *impasse* si risolva considerandoli come tali.

Rispetto all'epoca dei materialisti possiamo vantare una conoscenza molto superiore delle connessioni fra vita mentale e funzionamento del sistema nervoso, ma la filosofia non si è mai preoccupata di considerare le nuove nozioni acquisite; le sue argomentazioni non sono pertanto più valide.

L'argomentazione di Köhler descrive poi in che modo anche la fisica e la biologia siano state condizionate dalla stessa limitazione, ma riteniamo, ai fini della nostra ricerca, sufficiente la descrizione della critica precedentemente mossa al dualismo epistemologico. Il nucleo del discorso, che ci preme sottolineare, è che negli eventi molecolari che avvengono nel cervello non possiamo riscontrare di per sé una somiglianza con i fenomeni. Seguiremo invece, in quanto direttamente implicato con quanto ci prefiggiamo di studiare, le osservazioni köhleriane sul campo visivo. Il campo visivo, infatti, si presenta come un continuo, ma raramente come un continuo *uniforme*.

Sebbene completamente coerente, esso presenta delle unità individuali, come macchie, figure, percetti-cose, le quali sono in una certa misura distaccate l'una dall'altra o dallo sfondo generale. Per quel che riguarda questo aspetto del campo visivo, niente d'analogo si trova in una osservazione strettamente microscopica degli eventi corticali. Tale osservazione considererebbe come dati unitari i movimenti delle singole particelle, o forse l'interazione di alcune: ma non potrebbe rinvenire entità maggiori che costituissero, entro un campo assai vasto, specifiche unità di stato o processo (Köhler 1938, 165).

Lo stesso avviene considerando in tal modo i processi che avvengono all'interno delle singole cellule come corrispettivi dell'esperienza visiva. Se consideriamo questi processi come avvenimenti tra loro indipendenti, quello che si configura altro non è che un mosaico, all'interno del quale nulla si avvicina alla continuità del campo visivo. Sono però dei continui gli stati fisici macroscopici.

La continuità è un tratto *strutturale* del campo visivo, e un tratto *strutturale* è anche il fatto che, in questo campo, dei particolari percetti circoscritti, come macchie, figure, cose, siano separati dal resto. In ambedue queste caratteristiche [...] l'aspetto macroscopico dei processi corticali corrisponde all'esperienza visiva. In questa misura, quindi, la vista e il suo correlato corticale sono *isomorfici* (Köhler 1938, 166).

La portata del concetto di isomorfismo, che in precedenza era stata descritta in termini più generali, viene ora a configurarsi come qualcosa che agisce, all'interno di un campo, secondo le *strutture* in base alle quali gli elementi dello stesso si configurano. Ed è importante tenere sempre presente che l'isomorfismo è una specifica relazione che sussiste fra un'esperienza visiva e delle realtà *dinamiche*.

Una delle critiche più comuni mosse al principio isomorfico, e quindi al movimento psicologico che lo assume come basilare, è quella di essere "una questione più di parole che di sostanza" (Köhler 1938, 170). Questo tipo di critica si basa su una considerazione

dell'operazione che permette di identificare il principio in questi termini: dai fatti psicologici vengono astratte le caratteristiche strutturali, in un secondo momento si compiono due diverse descrizioni di queste caratteristiche, una psicologica e un'altra più fisiologica.

Che cosa sia implicito in questa critica è evidente e cioè che la teoria dell'isomorfismo non contiene in realtà affermazioni su fatti fisici e su dati psicologici, ma che in effetti vi è un'unica serie di affermazioni fattuali la quale assume un duplice aspetto grazie all'uso di due differenti serie di espressioni (Köhler 1938, 171).

Questa critica non sembra considerare neppure esistente, di fatto, l'ipotesi gestaltista. Essa non prende in considerazione l'importante fatto che i termini specifici che i gestaltisti utilizzando mutuandoli dalla fisica e dalla fisiologia hanno un significato che è stato fissato di gran lunga prima che il principio dell'isomorfismo fosse stato formulato.

Per lungo tempo si considerò come un fatto evidente che nessuna affermazione formulata in tali termini potesse essere analoga alle affermazioni mediante le quali gli psicologi descrivono la struttura dei fenomeni. La teoria dell'isomorfismo psicofisico formula affermazioni che erano solite esser considerate impossibili. E non è con una sottigliezza di linguaggio che si è giunti a questo. In effetti, nella teoria dell'isomorfismo appaiono certe espressioni che finora non erano state usate nelle discussioni dei processi corticali. Lungi dall'essere una mera questione di linguaggio, l'apparire di nuovi termini indica che certe fasi della natura fisica, le quali erano state trascurate nelle precedenti discussioni, sono ritenute ora interessate alla funzione psicofisica (Köhler 1938, 171).

Non bisogna inoltre dimenticare che quella dell'isomorfismo psicofisico non è affatto una teoria, ma solamente un postulato, e tale rimarrà fin quando non si sarà capaci di individuare delle funzioni fisiche che presentino in sé una *struttura*. Il fatto che venga indagata l'esistenza di una correlazione fra stati fisici e contesti fenomenici non è affatto una semplice espressione di linguaggio, ma è una potente ipotesi su cui lavorare.

L'implicazione filosofica derivante dalle considerazioni sull'isomorfismo riguarda ancora il campo della fenomenologia. Se, infatti, per la fenomenologia la necessarietà esiste all'interno dei diversi contesti configurandosi come una relazione fra i diversi elementi, l'analisi di Köhler non è ancora completa. Ciò che è stato discusso nella precedente parte dell'opera trattata riguarda le relazioni che sono indipendenti rispetto alle proprietà concrete che i loro termini possiedono. Restano da spiegare le relazioni in cui i loro termini presentano delle specifiche proprietà determinate. "La necessarietà

appartiene a queste classi di relazioni e ne costituisce probabilmente il caso più interessante” (Köhler 1938, 172). Per definizione, una relazione è qualcosa che sussiste tra due (o più) termini, che da essa quindi dipende, ma che si costituisce come qualcosa di diverso. Gli esempi addotti da Köhler sono quelli delle reazioni chimiche o della riproduzione degli animali, in cui da cellule germinali (maschili e femminili) si genera un prodotto autonomo. In entrambi gli esempi, i componenti che generano il prodotto “scompaiono nel prodotto e il prodotto appartiene alla stessa classe generale dei componenti” (Köhler 1938, 173). Se questo è il meccanismo con cui si generano le relazioni nel mondo fisico, le relazioni che hanno luogo nell’esperienza sono da queste molto differenti. Infatti, al comparire della relazione, i componenti non si dissolvono o scompaiono in essa, ma permangono: il prodotto generato non appartiene alla loro stessa classe. Ne costituisce una prova il fatto che i termini possono essere separati, ponendo fine alla relazione, ma non alterando gli oggetti. Non esiste nulla di simile in natura.

In fisica si considera un *gradiente*, semplificando molto in funzione alla nostra ricerca, una *differenza* quantitativa tra due stati che comporta degli eventi specifici che avvengono fra di loro.<sup>18</sup>

Nella teoria di von Lauenstein si assume che, quando due dati fenomenici differiscono sotto un certo aspetto, anche i loro correlati corticali sono stati fisici differenti. In un mezzo come il tessuto cerebrale, tuttavia, due processi psicofisici simultanei non sono fatti funzionalmente separati. Può quindi stabilirsi fra di loro un gradiente che deve la sua origine alla differenza tra i due processi. Secondo la natura di questi processi e della loro differenza, si avranno gradienti di diversa specie i quali, secondo questa teoria, sono i correlati di tutte quelle relazioni che si trovano nei campi percettivi (Köhler 1938, 175).

Confrontando le relazioni percettive ed i gradienti fisici possiamo constatare che entrambi presentano la stessa natura strutturale. Un gradiente può quindi considerarsi come il prodotto degli stati fisici, che fra loro differiscono, ma che non scompaiono nel processo, né si dissolvono nel prodotto. Il gradiente, infatti, pur unendo, in un certo qual modo, questi stati fisici, appartiene sempre ad una classe differente di entità. Il gradiente è pertanto una dimostrazione che anche in natura esistono delle situazioni in cui gli

---

<sup>18</sup> Ad esempio, accostando due oggetti di diversa temperatura, tra di loro sussiste un gradiente in quanto questa differenza comporta una corrente termica che fa sì che dal corpo più caldo il calore si trasferisca a quello più freddo fin quando i due non si troveranno in equilibrio alla stessa temperatura. La legge che regola questo flusso è il *primo principio della termodinamica*.

aspetti di una determinata relazione corrispondono agli aspetti strutturali di una determinata percezione.

Con il termine *memoria* generalmente ci riferiamo a fatti che sono avvenuti nel passato. Difficilmente capita che ci riferiamo anche all'attività onirica, eppure anch'essa, in qualche modo, dipende da qualcosa che si trova nell'esperienza passata. Per definire il tipo di influenza che viene dal passato e influisce sul presente, la psicologia non dispone di una terminologia adeguata, perché, pur essendo qualcosa di affine alla memoria, è comunque qualcosa di diverso. Questa influenza è riscontrabile anche nel linguaggio quotidiano, derivando le parole di cui facciamo uso dal passato, così come anche in economia. Quando sappiamo orientarci in una città secondo meccanismi automatici, ciò che ci guida è una qualche forma di abitudine, ma quest'ultimo concetto non è ancora del tutto soddisfacente, e in ogni caso non si tratta propriamente di memoria.

D'altra parte non si può negare che questi fatti abbiano un punto in comune con la memoria intesa nel senso corrente, come partecipazione, cioè, di condizioni precedentemente stabilite alla determinazione di eventi presenti (Köhler 1938, 180).

Le cose che sono accadute nel passato si conservano in qualche modo e determinano ciò che facciamo nel presente. Certi filosofi e psicologi hanno sostenuto che in noi si conservino delle *tracce mentali* che influiscono nel nostro agire; queste tracce sono considerate della stessa classe generale dell'esperienza reale. Questa posizione appare, agli occhi di Köhler in quanto scienziato, del tutto inaccettabile. Gli unici due mondi possibili, come visto, sono quello dell'esperienza (fenomenico) e quello della natura (fisico), ed è semplicemente assurdo ipotizzare un terzo mondo in cui si trovino entità che appartengono al mondo fenomenico e che non si capisce per quale motivo non risiedano in esso. "Le tracce dell'esperienza passata non esistono mai come tali nell'esperienza reale: esse non appartengono in realtà al mondo fenomenico. Questo è certo"(Köhler 1938, 181). L'unica cosa condivisibile di questa ipotesi bizzarra è che queste tracce non devono trovarsi nel mondo fenomenico. L'unica cosa che facciamo, e che ci è concessa, è che noi

desumiamo e attualmente *soltanto* desumiamo qualcosa quando parliamo di tracce dell'esperienza passata. Ma come uomo di scienza mi guarderei dal gravare il mio sistema di pensiero con una ipotesi come quella secondo la quale le mie conclusioni si riferiscono a un terzo regno di esistenza, differente dalla natura e tuttavia non fenomenico (Köhler 1938, 181).

Le tracce, ammettendo che esistano, che si pongono tra la mia pregressa vita mentale e il presente, queste sicuramente non si trovano nel mondo fenomenico. Se lì non sono, l'unico altro mondo possibile è quello della natura.

Un'ipotesi ancora non dimostrata dalla neurologia, ma non per questo da escludere e anzi che potrebbe diventare estremamente fruttuosa come linea d'indagine, è così formulata da Köhler:

Il modo più semplice per porre il presente problema in rapporto alle nostre ipotesi precedenti è questo: i fatti nervosi tendono a modificare leggermente lo stato del tessuto nel quale essi avvengono. Tali mutamenti assomiglieranno ai processi dai quali sono stati prodotti, sia riguardo alla loro organizzazione, sia riguardo alle altre proprietà. In questa misura essi raffigurano il passato; come tali sono in grado di contribuire a determinare i reali processi del futuro. È vero che il metabolismo e altre influenze successive possono cancellare la maggior parte di queste tracce: persino quelle che sopravvivono di solito si alterano gradualmente. Ma questo è precisamente quanto dovrebbe accadere se la nostra ipotesi è appropriata ai fatti della memoria (Köhler 1938, 181).

Come i correlati corticali sono isomorfici con l'esperienza, allo stesso modo lo sono con le loro tracce. Non è però corretto pensare che questo isomorfismo si mantenga immutato anche dopo un lungo tempo dal momento in cui le tracce si sono formate. Al mutare di una stimolazione retinica, anche il campo visivo cambia, pertanto varieranno corrispondentemente anche i processi psicofisici. "In ciascun momento questi processi registreranno il loro schema di distribuzione sulla registrazione di processi che li hanno preceduti" (Köhler 1938, 186), eppure mai avverrà una confusione fra le registrazioni, non si fonderanno tra di esse.

I processi scrivono la loro storia cronologicamente cosicché, come una pagina copre l'altra, ciascuna pagina ci dà la descrizione di un momento e la successione di pagine da cima a fondo ci narra il passato a partire da un tempo assai lontano fino al presente. Questa metafora non è tuttavia del tutto adeguata. Infatti non vi sono pagine separate. Nella dimensione del passato la registrazione è un continuo esattamente come lo è nella sua rappresentazione dello spazio (Köhler 1938, 187).

Le tracce, non essendo per nulla degli oggetti inerti, con il passare del tempo subiranno delle modificazioni. Nel corso del tempo numerose altre esperienze influiranno sulle tracce, come anche il cambiare del metabolismo avrà un ruolo determinante nel cambiamento, cosicché alla fine ciò che resta nel lungo periodo sono dei ricordi molto labili di una realtà deformata. Il nostro sistema nervoso è, sempre rispetto a questa



ipotesi, del tutto adeguato ad un simile processo; le tracce, infatti, andrebbero a formarsi ciascuna nel suo settore (quelle visive nella corteccia visiva, quelle uditive in quella uditiva, ecc.) senza la necessità di dover supporre alcun centro mnestico che debba gestirle.

Ripercorreremo ora la spiegazione kohleriana del perché sembrano esistere delle leggi che regolano le unità che possiamo riscontrare nel campo visivo. Seguiremo anche l'esempio che Köhler utilizza, quello delle simmetrie nei volti, perché lo riteniamo significativo ai nostri fini, essendo trasponibile in modo esatto alla lettura di fotografie di volti, come i ritratti, in base a principi gestaltici. Il campo visivo contiene al suo interno delle entità che risultano limitate, e che percepiamo come isolate da altre entità simili all'interno del campo, come anche dall'ambiente, meno differenziato.

Raramente noi sperimentiamo la concreta genesi dei percetti visivi, ma possiamo osservare quali cose o figure appaiono sotto differenti condizioni di stimolazione e possiamo trovare le leggi che esistono tra le prime e le seconde. Queste sono le leggi alle quali obbedisce la formazione dei percetti-cose (Köhler 1938, 192).

Köhler riconosce a Max Wertheimer il merito di essere stato il primo a formulare con chiarezza e competenza tali leggi, che faceva derivare da un principio ancor più generale secondo cui "l'organizzazione di un campo tende ad essere tanto chiara e semplice quanto è compatibile con le condizioni proprie di ciascun caso" (Köhler 1938, 192). In molte occasioni dimostrare che una particolare organizzazione che possiamo riscontrare nel campo visivo sia la più semplice e chiara possibile è un compito arduo. Eppure la natura ci offre degli esempi attraverso i quali, per similitudine, possiamo derivare delle regole al riguardo.

Un cerchio è più semplice di altre figure chiuse, una linea retta è più semplice di una linea curva o di una linea spezzata che si estenda principalmente in una direzione. Un disegno regolare è più semplice e chiaro rispetto ad altri disegni nei quali non predomina tale regolarità. Questi ed altri esempi analoghi possono essere usati per provare la validità del principio. Se il principio è esatto, una figura che si approssimi sufficientemente a quei modelli naturali dovrebbe o almeno potrebbe apparire nella percezione come se fosse il modello stesso; l'organizzazione sarebbe in questo senso "troppo buona" (Köhler 1938, 192-193).

Questo ultimo passo citato è, in effetti, complesso. Potremmo cercare di parafrasare dicendo che la natura ci offre dei modelli e delle figure: se una figura si avvicina troppo perfettamente ad un modello, fin quasi ad aderirvi completamente, allora

l'organizzazione diviene percettivamente "troppo buona", vale a dire poco caratterizzata come figura e troppo caratterizzata come modello.

Quando ci troviamo di fronte a dei volti umani, essi ci appaiono immediatamente simmetrici rispetto all'asse verticale passante per il naso.<sup>19</sup>A meno che non ci si presenti di fronte una persona con un naso palesemente storto, con un orecchio di molto più basso rispetto all'altro o con una bocca molto distante dall'essere orizzontale, il modo in cui percepiamo un volto è sempre secondo questa simmetria. In natura, però, un volto perfettamente simmetrico non esiste affatto, e differenze, anche minime, sono sempre riscontrabili effettuando un'analisi precisa. Concentrandoci psicologicamente sui dettagli, quindi soffermandoci sugli occhi, ad esempio, in modo che il resto del volto venga a costituire uno sfondo, possiamo notare che magari questi non si trovano alla stessa altezza, o che possiedono dimensioni leggermente diverse. Lo stesso possiamo fare con vari altri elementi che compongono il volto. Ciò sta a significare che, quando percepiamo un volto come unità, allora la sua caratteristica dominante è quella della simmetria, mentre concentrandoci sugli elementi questa proprietà viene meno. Se fotografiamo un volto, scrive Köhler, stampiamo l'immagine prima dal lato "corretto" del negativo e poi dal lato opposto, ritagliamo le due immagini ottenute rispetto all'asse verticale e facciamo coincidere due parti delle due foto ottenute, otteniamo un volto in cui le parti destra e sinistra sono perfettamente identiche.<sup>20</sup>È sorprendente come tali ritratti appaiano di molto differenti dal volto originale, così come anche dalla fotografia originale, della persona immortalata.

Generalmente le immagini perfettamente simmetriche sembrano vuote, ovvero meno interessanti rispetto a quelle della stessa persona nelle normali fotografie (Köhler 1938, 194).

La spiegazione di questo fatto, molto importante anche ai fini delle riflessioni di Arnheim, stando al principio di Wertheimer, è che:

essendo un viso almeno approssimativamente simmetrico, e quindi sufficientemente vicino a una condizione tipica di chiarezza e di semplicità, l'organizzazione di quel viso come percetto

---

<sup>19</sup> Köhler scrive "bilateralmente simmetrici" (Köhler 1938, 193), ma riteniamo sia migliore, in questo contesto, ai fini della chiarezza e di certo non stilisticamente, la nostra formulazione. In psicologia, infatti, la simmetria non viene considerata, come facciamo ingenuamente ogni giorno, sempre (o quasi) sussistente attorno ad un asse verticale o orizzontale. Basti pensare che esistono, in psicologia, sette tipi di simmetria riscontrabile rispetto ai concetti di *traslazione*, *specchio verticale* o *orizzontale* e *rotazione* (i fregi nell'arte greca), e altri ancora in riferimento a pattern circolari (ad es. il simbolo del Daodejing o il simbolo della pace).

<sup>20</sup> Nell'era dell'elaborazione digitale la descrizione del procedimento fatta da Köhler fa sicuramente sorridere.

tenderà a vincere e ad assimilare le irregolarità minori oggettivamente esistenti. Riguardo alla simmetria, essa sarà “troppo buona” (Köhler 1938, 194).

Poco oltre compare, per la prima volta, uno dei termini chiave della riflessione arnheimiana, basti pensare che su questo tema scrisse la propria tesi di dottorato, vale a dire quello di *espressione*.

ci accorgiamo [...] che la fotografia perfettamente simmetrica non è una immagine vera della persona in questione, e che essa è meno “espressiva” della normale fotografia dello stesso individuo (Köhler 1938, 194).

Vedremo più oltre, in questa ricerca, come anche l’aggettivo *vera* usato da Köhler nel passo citato debba essere chiarito e spiegato, anche all’interno della riflessione arnheimiana, risultando altamente problematico.

Il principio di Wertheimer trova un perfetto corrispondente nel mondo della fisica, costituito dal principio Di E. Mach in fisica, secondo il quale gli elementi all’interno di uno stato fisico macroscopico (ad esempio, un campo) tendono ad organizzarsi secondo la massima regolarità e semplicità possibile, al fine di raggiungere una maggiore stabilità. Ciò è massimamente significativo e sarà alla base del volume *Entropy and Art. Essay on disorder and order* che Arnheim pubblicò nel 1971.

Riconsiderando il problema della memoria e delle tracce, è possibile ipotizzare che, essendo dimostrato l’isomorfismo fra mondo fisico e mondo fenomenico anche in questo riscontro fra i principi di Wertheimer e Mach, questo valga anche a livello corticale, e che pertanto le tracce tendano ad organizzarsi tra loro nel modo più semplice e regolare possibile nel tempo. Vengono pertanto a costituirsi all’interno della corteccia dei fatti che non hanno apparentemente corrispondenza diretta col mondo fenomenico, ed è qui che Köhler identifica il significato del termine *trascendenza*.

Il termine trascendenza significa che per qualche ragione non tutti gli elementi di un dato contesto corticale sono in grado di esprimersi in un linguaggio fenomenico, e che tuttavia la presenza di questi silenziosi elementi dalle caratteristiche specifiche è chiaramente e direttamente implicita in ciò che gli altri elementi del contesto devono dire (Köhler 1938, 208).

Le riflessioni di Köhler si concentrano poi su *L’appropriatezza organica*, tema cui dedica tutto il capitolo VIII dell’opera. Per quanto riguarda la nostra ricerca riteniamo di non dover dedicare particolare attenzione a questa parte dell’argomentazione. Ci pare sufficiente riassumere la questione in questi termini: la necessità non ha alcun ruolo

nei confronti degli effetti organici; il fatto che la vita presenti una continuità costituisce un valore solamente all'interno del regno psicologico.

Si può dire che abbiamo interesse a che la nostra vita e quella di certe altre persone sia prolungata, ma che quella regolazione effettiva che “protegge” queste vite avviene per altre ragioni. I principi infatti sui quali poggia tale regolazione non sembrano diversi da quelli dai quali è determinata la sorte dei sistemi inanimati. Così, se la necessità non appartiene alle caratteristiche del mondo *fisico*, non c'è necessità che l'attribuiamo al regno *organico* (Köhler 1938, 249).

Riteniamo invece di assoluta importanza il capitolo IX, dedicato a *Fatti e forze*, che sempre più compiutamente ci conduce all'interno dell'impostazione gestaltista.

Se le teorie generali della fisica sono sufficienti a spiegare perché la funzione organica abbia una propria armonia, pare del tutto superfluo dover cercare una spazio per la necessità all'interno della spiegazione dei processi organici. Ipotizzando però che essa abbia un ruolo nel funzionamento degli organismi, la conclusione che si può trarre è che “la necessità dovrebbe essere identificata con un aspetto della dinamica fisica” (Köhler 1938, 249).

Abbiamo descritto in precedenza come, nella proposta köhleriana, la *trascendenza* possa essere riscontrata solamente a livello di tracce nella memoria, cioè di qualcosa capace di porsi in un territorio di mezzo fra mondo fenomenico e mondo fisico, influenzando la nostra percezione del secondo pur appartenendo al primo. Questo concetto è fondamentale, perché permette di intendere il modo in cui tutti i sostenitori della teoria della Gestalt, compreso Arnheim, si rapportarono al mondo percettivo basandosi sui concetti di *forza* e *campo*, mutuati dalla fisica ed espressioni di massimo dinamismo.

Una cosa è una traccia e un'altra è l'oggetto di prova, cioè il dato proposto con il suo correlato corticale. Accettando o rifiutando questo dato la traccia ovviamente “agisce in qualche modo” nei confronti di esso. Ma come può una cosa essere rappresentata “al di là di se stessa” e così agire in qualche modo nei confronti di una seconda cosa? Poiché l'influenza in questione sorge dalla traccia ed è determinata dalle sue proprietà, ci sembra giustificato assumere che nel suo punto d'origine questa influenza sia un fatto fisico. Che io conosca, c'è una sola classe di fatti fisici capace di rappresentare le proprietà di una entità data al di là di tale entità e quindi di “agire in qualche modo” nei confronti di una seconda cosa in riferimento alla prima. Si tratta cioè della classe delle “forze” o “campi” (Köhler 1938, 253).

Il contesto agisce, quale insieme di elementi in un campo, in qualche modo sulla traccia nella memoria, in base, sì, alle proprie caratteristiche fisiche, ma anche a quelle della traccia, che devono pertanto essere anch'esse fisiche. "È difficile immaginare come ciò potrebbe avvenire se l'influenza [...] non si ponesse essa stessa come fatto fisico" (Köhler 1938, 253). Ancora una volta l'unica classe di fatti fisici che hanno origine in un luogo e esercitano la loro influenza in un altro luogo a seconda delle caratteristiche degli oggetti è quella delle forze e dei campi. Il concetto di necessarietà, in questo quadro, può quindi essere declinato in questo modo, assolutamente fenomenologico: la necessarietà

implica l'*accettazione* o il *rifiuto* di una cosa da parte di un'altra o di un contesto di altre. La cosa che è accettata o rifiutata *si armonizza* o *manca di armonizzarsi* con le condizioni date. Questa descrizione vale sia che la necessarietà sia pienamente osservabile entro il piano fenomenico sia che trascenda questo campo (Köhler 1938, 254).

Allo stesso modo in cui, parlando della necessarietà, non dobbiamo intenderla secondo il senso comune secondo cui essa porta a ciò che *deve accadere* all'interno di un quadro causale, non dobbiamo pensare alle *forze* come le considera il linguaggio scientifico. In origine questo concetto, infatti, era molto più forte che ora, dove, di fatto, per *forze* non si intende nulla più che dei valori matematici che utilizziamo nel calcolo di fatti fisici.

Si può continuare a ripetere che da un punto di vista epistemologico una forza è semplicemente un concetto ausiliario che troviamo conveniente usare nel trattare matematicamente i problemi della fisica; nondimeno, quando pensiamo a situazioni fisiche concrete, pensiamo alle forze come a dei vettori che concretamente accelerano o ritardano degli spostamenti. Non credo che sarà possibile eliminare realmente questa visione *dinamica* degli eventi fisici, e del resto non vedo neppure una buona ragione per cercare di farlo (Köhler 1938, 258).

Nonostante, quindi, non vi sia motivo per non considerare le *forze* come vive e effettivamente presenti nella vita quotidiana, vanno in ogni modo considerate in senso dinamico, alla stregua di come le considerano i fisici. La definizione stessa del termine *forza* è alquanto problematica, perché in realtà è solo possibile spiegare come sia possibile calcolarne l'intensità, ma non è possibile enunciare cosa essa sia. Noi supponiamo l'esistenza di un corrispondente a quell'intensità che possiamo misurare, e in seguito ne riscontriamo gli effetti nel mondo fisico, arrivando a concludere che essa non possa non esistere. Köhler stesso denuncia questa impossibilità della definizione del termine *forza*, ma sottolinea che non sia in questo ambito che la sua ricerca si indirizzi, pertanto egli stesso continuerà a considerare il termine secondo queste connotazioni.

Ciò che più importa, tanto a Köhler quanto a tutti i gestaltisti, e ciò sarà anche di massima importanza nel metodo arnheimiano, è poter considerare delle situazioni in quanto dinamiche, e mostrare come ciò si relazioni con il concetto di necessarietà così come da lui inteso. L'importanza del concetto di *forza* è tale che riporteremo integralmente i quattro punti in cui Köhler, nell'opera trattata, enuncia gli aspetti del termine che considera essenziali.

Le enunciazioni che seguono possono esserci d'aiuto in questo compito.

*Primo:* un'entità è soggetta a una forza *entro un contesto* di altre entità.

*Secondo:* entro un contesto, una forza è una caratteristica *dipendente*, nel senso che non ha un'esistenza sua propria indipendentemente dalle entità tra le quali essa opera.

*Terzo:* le forze *trascendono* da certi elementi di un contesto ad altri dello stesso contesto; esse costituiscono dei tratti orientati translocali<sup>21</sup> di contesti i quali non possono essere scissi in frammenti la cui esistenza sia meramente locale.

*Quarto:* nello stesso significato del termine è implicito che una forza tende, al di là del suo stato presente, a un mutamento che sta per realizzare. Che poi tale cambiamento si verifichi o no, la "tendenza" verso di esso non può essere eliminata dal concetto di forza senza distruggere il suo stesso significato. Le forze o *facilitano* la formazione di un contesto o si *oppongono* ad essa: nel primo caso esse si oppongono anche alla dissoluzione del contesto, nel secondo caso la favoriscono. Esse quindi facilitano o si oppongono anche all'approssimarsi di nuovi elementi che vengono portati in un dato contesto. Quando i contesti si trovano in uno stato d'equilibrio, le forze tendono a mantenere questo stato. Tanto l'azione positiva delle forze, quanto quella negativa, possono verificarsi in tutti i gradi di intensità. Così, per quanto riguarda le forze, oltre ai casi positivi o negativi, possono esserci anche situazioni indifferenti (Köhler 1938, 259).

Queste osservazioni sopra riportate sono di massima importanza per capire in che modo Arnheim considererà le opere d'arte. Le forze, così intese, esistono e agiscono anche fra gli elementi che costituiscono un'opera d'arte, all'interno di un contesto che è un pattern dinamico. Affronteremo più avanti questi aspetti decisivi del pensiero arnheimiano.

Per comprendere il comportamento delle forze è necessario conoscere gli elementi del contesto fra i quali queste forze agiscono e le loro proprietà: è così possibile prevedere in quale modo le forze agiranno, in quale direzione e con quale intensità nel contesto. Le leggi che connettono gli elementi alle forze sono di natura assolutamente empirica, e non possono essere dedotte da nessun'altra conoscenza.

---

<sup>21</sup> Specifici delle rispettive situazioni

Essendo possibile, come analizzato nel precedente ragionamento, intendere la necessarietà come una caratteristica di determinate situazioni nel mondo fenomenico, e avendo pocanzi descritto come siano le forze a partecipare alla formazione degli stati fisici, è ora possibile istituire una relazione fra il concetto di necessarietà e quello di forza. La necessarietà si esercita fenomenicamente solo all'interno di un contesto in cui siano presenti più elementi, e lo stesso vale per la forza, che si esercita solamente fra due o più oggetti fisici all'interno del campo. Sia la necessarietà che la forza sono caratteristiche dipendenti che esistono solamente in funzione delle entità su cui agiscono. Come, inoltre, ogni necessarietà trascende da certi elementi ad altri all'interno dello stesso contesto, lo stesso fanno le forze, che si pongono anch'esse come translocali e mai riducibili a meramente locali. In parallelo con il quarto punto della precedente citazione:

le *forze* di un contesto fisico conservano lo stato di tale contesto, nonché la configurazione e la natura dei suoi elementi, sempre che si tratti di uno stato d'equilibrio. Se il contesto non è in equilibrio, le sue forze costituiscono una spinta in direzione dell'equilibrio, mentre oppongono resistenza a quelle variazioni che potrebbero determinare uno squilibrio (Köhler 1938, 262).

La necessarietà ci porta a percepire qualcosa come *giusto*, nel senso di appropriato, coerente, armonico, e a scartare altre entità in quanto inadeguate o inappropriate a livello corticale. Quando ciò avviene, questo correlato corticale del rifiuto si estende fra tutti gli elementi omologhi del processo percettivo, stando a quanto fino ad ora enunciato.

Qualcuno concederà anche che questo correlato del rifiuto fenomenico "fa qualcosa" nei confronti del correlato dell'elemento erroneo, in relazione al correlato della figura d'insieme (Köhler 1938, 265).

L'unica specie di fatti fisici che ne rappresenti le caratteristiche nell'ambiente circostante sono i campi di forza, l'unica entità che possa, quindi, "fare qualcosa". La conseguenza di ciò è di capitale importanza: le forze costituiscono nel campo nervoso ciò che la necessarietà costituisce nel campo fenomenico costituendo un'importante implicazione del principio dell'isomorfismo. Addirittura le forze vengono a costituire il corrispettivo della necessarietà soggettiva,<sup>22</sup> intendendo questo aggettivo in senso strettamente fenomenico, così come descritto precedentemente. Le forze sono anche quelle stesse forze che determinano l'agire umano, in termini di reazioni e di scelte;

---

<sup>22</sup> il motivo per cui, ad esempio, preferiamo un colore piuttosto che un altro.

viene pertanto a chiudersi la relazione cervello-forze-azione, tre riferimenti fondamentali, ai nostri fini, per intendere anche il mondo dell'arte.

The novelty of Gestalt psychology is not that it sees psychological events as part of the natural world, but that it sees that natural world differently from other psychologies (Henle 1993, 7).<sup>23</sup>

Riteniamo sufficienti, ai nostri fini, queste riflessioni compiute a partire dall'analisi de *Il posto del valore in un mondo di fatti*. Appare evidente come le riflessioni di ordine teorico analizzate nel paragrafo precedente abbiano delle implicazioni di carattere filosofico notevoli e non trascurabili. Il motivo per cui abbiamo ritenuto opportuno esplicitare queste connessioni fra psicologia e filosofia è di sfondo a tutta la nostra ricerca. Infatti, seppur Arnheim mai abbia accettato la definizione di "filosofo", pensiamo che questa eredità köhleriana (e quindi stumpfiana) giustifichi ampiamente questa definizione. Il nostro punto di vista è che non sia possibile svincolare da queste implicazioni filosofiche nessuna delle riflessioni che Arnheim compì sull'arte, e quelle sul medium fotografico non costituiscono un'eccezione. Pensiamo che questa nostra tesi sia corroborata in modo esplicito e significativo da uno scritto tardo di Arnheim del 1998. Nel 1920 Köhler scrisse uno dei primi testi di rilievo per la psicologia della Gestalt, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand*, che mai fu integralmente tradotto in lingua inglese. L'unica traccia che ne troviamo in questa lingua è un compendio sui principi della Gestalt scritto da Willis D. Ellis nel 1939, dal titolo *A Source Book of Gestalt Psychology*; non si tratta di una traduzione letterale, ma solamente di una sorta di rendicontazione, di riassunto discorsivo, dello scritto di Köhler, comprese le due traduzioni. Infatti, lo psicologo tedesco scrisse una prima introduzione indirizzata al pubblico di filosofi e biologi, ed una seconda ai fisici e agli scienziati. Arnheim ritenne necessario concentrarsi in una traduzione letterale della prima introduzione, quella esplicitamente filosofica, perché

it is a remarkable document in the history of science, showing what is going on in the mind of the initiator of a new paradigm, his hedging and hesitation, his scrutiny of all possible alternatives, but also his certainty of the objective he seeks to make convincing. Beyond the historical significance of the document it anticipated the discussion of the relations among psychology, physiology, and physics, as relevant today as it was then. [...] Given the purpose of this introduction, it is pitched toward the natural sciences and does not call for an explicit

---

<sup>23</sup> La novità della psicologia della Gestalt non sta nel fatto che essa intende gli eventi psicologici come parte del mondo naturale, ma che essa vede quel mondo naturale in modo diverso rispetto alle altre psicologie", trad. nostra.



discussion of the social sciences, but the relevance for them of many points made here will be obvious (Arnheim 1998, 21).<sup>24</sup>

Quanto poi contenuto nella introduzione in oggetto, non riteniamo sia importante essere analizzato ora, in quanto ci troveremmo a ripetere argomenti che abbiamo già cercato di trattare precedentemente. Quello che invece ci appare importante è proprio questa scelta di Arnheim, a settant'anni dalla sua tesi di dottorato con Köhler e ormai verso la fine della sua lunga produzione intellettuale, decida di omaggiare il suo maestro dando rilievo a aspetti filosofici di fondo al suo pensiero, che abbiamo cercato di dimostrare essere pertanto di fondo anche al pensiero del berlinese. Ai nostri occhi questa scelta di Arnheim appare come una inconscia ammissione di esser stato anch'esso, *in una certa misura* (espressione molto usata da Köhler), un filosofo di matrice fenomenologica. Trattare Arnheim all'interno della storia e della critica dell'arte significa, pertanto, parlare di estetica con i linguaggi e il metodo della psicologia sperimentale, ma entro un quadro a pieno diritto definibile come filosofico.

---

<sup>24</sup> “si tratta di un documento molto rilevante nella storia della scienza, che mostra cosa stava progredendo nella mente dell'iniziatore di un nuovo paradigma, le sue difficoltà ed esitazioni, il suo esame accurato di tutte le possibili alternative, ma anche la certezza dell'obiettivo che cerca per essere persuasivo. Al di là del valore storico del documento, essa anticipa la discussione delle relazioni tra psicologia, fisiologia e fisica, rilevanti tanto oggi quanto allora. [...] Secondo il proposito dichiarato di questa introduzione, essa è rivolta alle scienze naturali, e non chiama in causa una esplicita discussione delle scienze sociali, ma la rilevanza per queste ultime di molti punti qui trattati apparirà ovvia”, trad. nostra.



## Capitolo Terzo: Max Wertheimer

### 3.1. *Il pensiero produttivo*

Max Wertheimer fu, come accennato nei capitoli precedenti, uno dei tre studiosi della famosa triade che diede strutturazione alla *Gestaltpsychologie*, e una delle personalità che maggiormente contribuì alla formazione del giovane Arnheim.

Wertheimer non pubblicò molto, rispetto ai suoi colleghi gestaltisti, e pertanto nel descrivere le formulazioni teoriche secondo noi interessanti ai fini del nostro discorso, rivolgeremo l'attenzione prevalentemente su *Il Pensiero Produttivo* e su alcuni passaggi tratti dai suoi seminari.

In sede introduttiva pensiamo sia interessante leggere come Arnheim stesso ricordasse il suo insegnante, tratteggiandone sinteticamente la figura, ventisei anni dopo la sua scomparsa.

He was a man who called for a fuller vision and less mechanical procedure not as a dream but as a technical research requirement, to be applied immediately and in practice. Romantic and frail, with the Nietzsche moustache of nonconformity. [...] He described aspects of the mind which gave the shock of recognition to his listeners but seemed beyond the grasp of accepted procedure. And while the vision was human and gentle, its application demanded an unexpected discipline, a stringency of argument and proof for which the students were not trained. Hence their devotion, irritation, despair (Arnheim 1969, 97-98).<sup>25</sup>

Max Wertheimer was anything but a dreamer. His spiritual ancestors were Spinoza and Goethe. Spinozistic was the notion that order and wisdom are not laid upon nature from without but are inherent in nature itself; of great influence also was the idea that mental and physical existence are aspects of one and the same reality and therefore reflections of each other. With Goethe, Wertheimer shared the belief in the unity of percept and concept, of observation and

---

<sup>25</sup> “Egli fu un uomo che predicò una visione più completa ed una procedura meno meccanica non come un sogno, ma come un prerequisito tecnico della ricerca, da essere applicato immediatamente e nella pratica. Romantico e delicato, con i baffi à la Nietzsche del non-conformismo. [...] Egli descrisse aspetti della mente che procurarono ai suoi ascoltatori lo sconvolgimento della rivelazione ma sembravano fuori dalla portata della procedura accettata. E mentre la concezione teorica era umana e gentile, la sua applicazione richiedeva una inaspettata disciplina, una severità di argomentazioni e verifiche per i quali gli studenti non erano preparati. Da qui la loro devozione, ammirazione, frustrazione”, trad. nostra.

idea, of poetical insight and scientific scrutiny, and like Goethe he prided himself on his devotion to tireless experimentation (Arnheim 1969, 102).<sup>26</sup>

Riguardo al tema del “pensiero produttivo” va detto che tale questione fu oggetto di animato dibattito fin a partire dagli anni Venti del Ventesimo secolo, e che negli anni Cinquanta conobbe una vivace riscoperta. Pensiamo sia significativo, a titolo di esempio, considerare che tra la prima edizione de *The productive thinking* del 1945 e la seconda, migliore, del 1959,<sup>27</sup> G. W. Stewart si ponesse uno dei problemi che Wertheimer affrontò più volte nel corso della sua ricerca e dei suoi seminari: può il pensiero produttivo essere insegnato?

Presumably, something can be taught about any subject concerning which there is knowledge. Productive thinking, however, seems to occupy a somewhat unusual position. We do not understand all the processes of productive thinking but yet refrain from teaching what we do know, though evidently such processes to a greater or less degree play an important part in the life of everyone (Stewart 1950, 411).<sup>28</sup>

In questo stesso articolo sopra citato, troviamo una prima definizione di “pensiero produttivo” che può essere un buon punto di partenza in questo nostro capitolo:

the meaning of the term *productive thinking* should be made broad enough in scope to include mental activity which produces a new result from what is already known. By *new* is meant *novel to the individual involved*: it refers to an act of the individual's mind apart from the fact that mental action may or may not have been achieved by someone else at an earlier time. According to this definition, productive thinking may take place in the mind of the humblest artisan, as well as in that of the most distinguished writer, statesman, or scientist. Such thinking may produce a creative idea or, more simply, a transition from a blind attitude to one of understanding. Productive thinking occurs in science and in art of all kinds (Stewart 1950, 411).<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> “Max Wertheimer non fu affatto un sognatore. I suoi padri spirituali furono Spinoza e Goethe. Spinozistica era la nozione che ordine e saggezza non sono assegnati alla natura dall'esterno, ma sono intrinseci alla natura stessa; di grande influenza fu anche l'idea che l'esistenza mentale e quella fisica siano aspetti di un'unica e stessa realtà e in più riflessi l'una dell'altra. Con Goethe, Wertheimer condivideva la convinzione nell'unità di percolato e concetto, di osservazione e idea, di introspezione poetica e indagine scientifica, e come Goethe era orgoglioso della propria devozione per la sperimentazione instancabile”, trad. nostra.

<sup>27</sup> L'edizione italiana, da noi utilizzata, si basa proprio su quest'ultima.

<sup>28</sup> “Presumibilmente, qualcosa può essere insegnato riguardo qualunque argomento nei confronti del quale possa esserci conoscenza. Il pensiero produttivo, in ogni caso, sembra in qualche modo occupare una posizione insolita. Noi non capiamo tutti i processi del pensiero produttivo ma ancora ci tratteniamo dall'insegnare ciò che invece conosciamo, sebbene in modo evidente questi processi giochino in grado maggiore o minore un ruolo importante nella vita di tutti”, trad. nostra.

<sup>29</sup> “il significato del termine *pensiero produttivo* deve essere inteso in modo sufficientemente ampio da includere l'attività mentale che produce un risultato nuovo a partire da ciò che già è conosciuto. Per *nuovo*

L'esordio de *Il Pensiero Produttivo*, l'ultima opera di Wertheimer, uscita postuma grazie alle revisioni apportate dal figlio Valentin, e agli importanti contributi di Solomon E. Asch, di Wolfgang Köhler, di Clare W. Mayer, di Mary Henle e dello stesso Rudolf Arnheim sotto la cura dell'altro figlio di Wertheimer, Michael così recita:

Di tanto in tanto, il nostro pensiero funziona davvero in modo proficuo, si fa strada, scopre nuovi orizzonti. Che cosa avviene allora effettivamente? (Wertheimer 1965, 7)

Nell'introduzione all'edizione italiana de *Il Pensiero Produttivo* da lui stesso curata, Paolo Bozzi ben ci mette in guardia su come debba intendersi l'opera, a scanso di grossolani fraintendimenti o condizionamenti di pregiudizi gravosi.

Il lettore colto in psicologia o in filosofia può incontrare alcune delusioni. Può disturbare il fatto che Wertheimer non abbia usato le tecniche della logica matematica (che invece Piaget o altri padroneggiano con grande sicurezza e profitto), o addirittura il sospetto che egli sia stato poco al corrente dei progressi compiuti da questa disciplina nei vent'anni tra la due guerre; oggi di logica matematica parlano tutti, ed è una diffusa forma di civetteria il fare uso di quel tanto che se ne sa. Altri possono trovare fastidioso il fatto che Wertheimer non ha trattato con adeguato rigore i dati quantitativi, che pure avrebbero potuto emergere dalle sue ricerche, o il fatto che ne parla in breve e senza specificare le condizioni della sperimentazione – a volte come si trattasse di piccoli racconti, non privi di una certa vena d'immaginazione; oppure il fatto che a volte egli cita non soltanto le risposte veramente ottenute, ma anche quelle che semplicemente sarebbero state possibili, e analizza il caso immaginario come se fosse reale; o quando interpreta la struttura logica dei procedimenti impiegati da Galileo nel trattare in modo unitario le leggi della caduta, dell'inerzia e dei piani inclinati senza citare fonti, testimonianze, o passi galileiani (Wertheimer 1965, VIII).

Sarebbe ridicolo ricondurre sbrigativamente queste "carenze" ad una fantomatica impreparazione di Wertheimer in fatto di logica o per quanto concerne la precisione scientifica delle procedure adottate. La sua decisione di non affidarsi alla logica simbolica è una scelta metodologica precisa, legata al fatto che le situazioni prese in esame dallo psicologo boemo sono tratte direttamente dall'esperienza quotidiana, ambito in cui le relazioni logiche non vengono generalmente utilizzate, se non in termini molto semplici e basilari. Inoltre, il pubblico cui Wertheimer si rivolge con l'opera qui

---

si intende *nuovo per l'individuo interessato*: esso si riferisce ad un atto della mente dell'individuo distinto dal fatto che il risultato di questa azione mentale possa o meno esser stato raggiunto da qualcun altro in un momento precedente. Seguendo questa definizione, il pensiero produttivo può aver luogo nella mente del più umile artigiano, così come in quella del più illustre scrittore, statista, o scienziato. Questo tipo di pensiero può produrre un'idea creativa o, più semplicemente, una transizione da un atteggiamento cieco ad uno di comprensione. Il pensiero produttivo si verifica nella scienza e nell'arte di tutti i tipi", trad. nostra.

considerata è vasto ed eterogeneo, e ricondurre il linguaggio ad una simbolizzazione propria della logica avrebbe reso certamente il testo di difficile interpretazione, se non per gli “addetti ai lavori” - nei casi più estremi il ricorso a riferimenti algebrici (in particolare nei capitoli IV e VII *La famosa storia del piccolo Gauss* e *Una ragazza descrive il suo ufficio*) già corre questo rischio. Riteniamo, invece, che la critica di coloro che accusano Wertheimer di non aver sufficientemente considerato i valori quantitativi della sua ricerca, troverà chiara risposta ad opera dello stesso autore nelle pagine qui a seguire.

Fa giustamente notare Paolo Bozzi che

una nota all’inizio di questo saggio avverte che esso era stato scritto per essere stampato in un volume commemorativo dedicato a Carl Stumpf dai suoi allievi, in occasione del suo settantesimo compleanno. Dunque i temi fondamentali di quest’opera devono essere stati compiutamente pensati già prima del 1918 (l’anno del settantesimo di Stumpf) o del 1920, quando De Gruyter a Berlino pubblicò il *Festschrift*. Sono pensieri che hanno accompagnato Wertheimer durante tutta la sua attività scientifica (Bozzi 1965, V).

Appare chiaro fin dall’inizio quale sia lo scopo del volume, vale a dire spiegare in che modo possa definirsi “produttivo” un pensiero in cui non si tratta semplicemente di ricordare o di avere l’intenzione di compiere un’azione, ma in cui ci si propone di risolvere problemi concreti: il pensiero ai suoi massimi e più nobili livelli. Continua, infatti, Wertheimer con il sottolineare la necessità di un’analisi precisa dei meccanismi che regolano questo tipo di pensiero, troppo spesso confuso o trascurato.

Se cerchiamo le risposte nei libri, ne troviamo spesso di apparentemente facili. Ma nel paragonarle ai processi effettivi di questo genere: quando si è appena avuta un’idea creativa, per quanto modesta ne sia la portata; quando si è cominciata ad afferrare veramente una soluzione; quando si è provato il piacere di un nitido processo produttivo di pensiero, ci sembra che spesso quelle risposte dissimolino i veri problemi piuttosto che affrontarli direttamente. Manca in esse l’aspetto più vitale di quanto è accaduto (Wertheimer 1965, 7).

Il pensiero produttivo è associato al vero pensare, al processo con cui prendono forma soluzioni a problemi reali, e Wertheimer considera questo modo di pensare come un qualcosa comune a tutti gli uomini, e che tutti desiderano, poiché comporta un buon livello di soddisfazione ed appagamento. Non fu certo lo psicologo boemo il primo a porsi il problema di investigare gli aspetti significativi legati a questi processi, ed egli stesso lo riconosce, ma i tentativi precedenti che costellano la storia della filosofia, della

psicologia, della logica e delle altre discipline hanno sempre lasciato una sorta di amaro in bocca, un'impressione che, in effetti, il problema restasse ancora tale, di non aver veramente raggiunto la natura della sua essenza. L'atteggiamento più diffuso è quello di non vedere più il problema, rifugiandosi in dogmi che comportano gravi carenze sia da un punto di vista scientifico che pedagogico: i due grandi dogmi della logica classica, da un lato, e della teoria associazionistica,<sup>30</sup> dall'altro.

Queste due concezioni hanno i loro meriti: fino a un certo punto sembrano adeguate a determinati tipi di processi di pensiero, ad alcuni compiti che a esso si assegnano. Tuttavia, è perlomeno discutibile se la loro interpretazione del pensiero non provochi un grave impedimento, un effettivo indebolimento delle capacità spontanee (Wertheimer 1965, 9).

L'interpretazione gestaltista del pensiero, enunciata e descritta in quest'opera, si propone come soluzione, al di fuori di qualsiasi incomprensione, incompletezza o ambiguità, a tutti i problemi lasciati irrisolti dalle teorie precedenti. Per fare ciò, Wertheimer si avvale di numerosi esempi, molti semplici o tratti dalla vita quotidiana, prediligendo sempre gli aspetti qualitativi a quelli quantitativi, perché anche la ricerca scientifica più rigorosa mai deve trascurare quanto deriva dall'osservazione di questi ultimi aspetti.

Ciò che Wertheimer si propone è di inserirsi come stimolo e innovazione rispetto alle alternative dominanti, ma non quello di intendersi come punto definitivo e risolutivo del problema del pensare, come si evince chiaramente dal passo che segue:

Nonostante la possibilità di esprimere i fatti in un diverso linguaggio, compreso quello proprio di altri orientamenti, voglio metter in guardia il lettore scientificamente preparato: la direzione indicata dalla presente ricerca porta ad una impostazione che è fondamentalmente in contrasto con molti modi di vedere correnti. Spero che il lettore non si accontenterà di riporre tale impostazione nel cassetto in cui cataloga le opinioni psicologiche o filosofiche. Sono in gioco fatti di maggiore importanza; dobbiamo affrontare questi problemi in un modo concreto e fecondo (Wertheimer 1965, 11).

Il modo in cui la logica classica si è accostata al problema del pensiero è incentrato, fondamentalmente, sul concetto di *verità*, considerando le asserzioni in generale caratterizzate dal fatto, essenzialmente, di essere vere o false. Nella loro forma più elementare, le proposizioni consistono nell'affermazione o nella negazione di un predicato rispetto ad un oggetto, e per fare ciò implicano dei concetti generali (*concetti*-

---

<sup>30</sup> Così come affrontata nel Capitolo precedente.

*classe*) che sono indispensabili ad ogni genere di pensiero. Quando *comprensione* ed *estensione* di una proposizione vengono correttamente interpretate, attraverso asserzioni da cui si traggono delle inferenze, allora si parla di *proposizione corretta*. La logica si occupa proprio di studiare le condizioni formali a cui le proposizioni devono adeguarsi al fine di essere considerate corrette, così come quelle delle proposizioni che nascono dalla loro combinazione in *sillogismi*.

La logica tradizionale si occupa dei criteri che garantiscono la esattezza, la validità, la coerenza dei concetti generali, delle proposizioni, delle conclusioni e dei sillogismi. I capitoli principali della logica classica si riferiscono a questi argomenti. A dire il vero, le regole della logica tradizionale fanno, talvolta, venire in mente un efficiente codice della strada (Wertheimer 1965, 12).

Il motivo per cui Wertheimer compie queste osservazioni sulla logica è che le stesse operazioni classiche di quest'ultima (definizione, confronto, analisi, astrazione, sussunzione, ecc.) vengono considerate pari passo dagli psicologi come argomenti della loro indagine, compiendo su ciascuna di queste delle ricerche di carattere sperimentale.

Alcuni psicologi riterrebbero che una persona è in grado di ragionare, è intelligente, quando è in grado di eseguire le operazioni della logica tradizionale correttamente e con facilità. L'incapacità di formare concetti generali, di astrarre, di trarre conclusioni in sillogismi di determinati tipi formali, è considerata come una deficienza mentale, che viene determinata e misurata mediante esperimenti (Wertheimer 1965, 13).

Nonostante ciò, bisogna indubbiamente riconoscere che la logica tradizionale abbia avuto, nei suoi duemila anni di storia, vari meriti, in particolare quelli di mirare sempre alla ricerca della verità, di cercare l'esattezza di un giudizio, l'importanza attribuita alle prove, e per aver introdotto un notevole rigore nelle interpretazioni delle varie fasi in cui un pensiero si struttura. Queste caratteristiche permisero alla disciplina di mantenersi per secoli pressoché immutata, eccezion fatta per l'introduzione, fondamentale, del principio dell'*induzione* per opera di John Stuart Mill, precedentemente trascurato in quanto non ritenuto sufficientemente supportato da evidenza scientifica. L'induzione conduce a considerare massimamente importanti degli aspetti che, agli occhi di Wertheimer, sono altrettanto degni di considerazione:

Le osservazioni empiriche, l'accurata raccolta dei fatti, lo studio empirico dei problemi, l'introduzione dei metodi sperimentali, la correlazione di fatti, l'elaborazione di prove decisive (Wertheimer 1965, 14).



Sulla teoria classica dell'associazione abbiamo già avuto modo di compiere importanti osservazioni nel capitolo precedente, pertanto ci limiteremo ora a rimarcare un paio di questioni. Partendo da quanto già esposto, è facilmente deducibile il fatto che per gli associazionisti il pensiero consti di una sequenza di idee tra loro concatenate; per comprendere i meccanismi del pensiero è necessario individuare e studiare le leggi che regolano le connessioni fra le idee che lo compongono. Le idee non sono altro che tracce, residui lasciati da una stimolazione, e si comportano in modo che quando due elementi si sono venuti spesso a presentare insieme, allora quando uno di questi due viene a verificarsi, allora l'altro sarà automaticamente richiamato all'interno del soggetto. Il concetto centrale che supporta tutta questa teoria è quello della ripetizione secondo la contiguità, concetto antico, già più volte criticato nell'arco della storia (ad es. da David Hume). Se il limite della logica classica era quello di perdere, nel suo procedere argomentativo estremamente formalizzato, gli aspetti vivi, vitali, dei processi (finendo pertanto col produrre un pensiero ben lungi dal potersi definire "produttivo")<sup>31</sup> che caratterizzano l'esperienza, quello della teoria associazionista è quello di dover, per forza di cose, operare una distinzione fra un pensiero sensato e delle combinazioni prive di senso, dimostrando la propria incapacità di affrontare il lato produttivo del pensiero. Wertheimer sostiene che, in sostanza, tutte le diverse proposte di indagine a lui contemporanee o di poco precedenti (la dialettica hegeliana e quella marxista, la logica matematica, la fenomenologia di Edmund Husserl, la *Denkpsychologie* della scuola di Würzburg e l'orientamento "naturalistico" di John Dewey) sono sempre riconducibili, dopo un'attenta analisi che conduca alla loro radice, a questi due storici atteggiamenti ora criticati.

Il primo *casus* che Wertheimer descrive nell'opera considerata è il calcolo dell'area di un parallelogrammo, e come questa operazione venga insegnata agli alunni delle scuole elementari: le riflessioni a cui approda osservando questi fenomeni sono fondamentali ai nostri propositi. Tutti sanno che la superficie di un rettangolo si ottiene moltiplicando la base dello stesso per la sua altezza, e questa conoscenza è necessaria al fine di affrontare il problema dell'area del parallelogrammo, figura leggermente più complessa. Visitando una classe di bambini dotati, Wertheimer nota come il maestro spieghi efficacemente, secondo i protocolli pedagogici tuttora maggiormente diffusi, che sia

---

<sup>31</sup> Infatti, le varie proposizioni possono venirsi a concatenare in modo inappuntabile da un punto di vista logico, ma ben distante dal potersi verificare come "vero", nel senso di reale, nell'esperienza concreta di tutti i giorni.

necessario affrontare il problema procedendo ad una semplice costruzione di linee le quali, partendo dai vertici superiori e scendendo verso la base, e prolungando la stessa fino a congiungersi con queste linee verticali, permette di ricondurci alla figura già nota del rettangolo. È poi facile concludere come l'area del parallelogrammo sia data dal prodotto della sua base per la sua altezza. Portati a risolvere problemi semplici, in cui ogni volta le misure delle basi e delle altezze si presentavano come diversi, i bambini non hanno avuto alcun problema a risolvere tutti i compiti assegnati. La domanda fondamentale che Wertheimer si pone è se, effettivamente, il pensiero prodotto dai bambini al momento della risoluzione dei problemi possa essere veramente definito *produttivo*, o se non si tratti invece di una semplice e ripetitiva applicazione meccanica di una regola matematica appresa e memorizzata. Per verificare questo dubbio, lo psicologo procede a cambiare l'orientamento del parallelogrammo sottoposto agli alunni, non più quindi disegnato in maniera "canonica" adagiato sul lato maggiore, ma altresì assumendo come base uno dei due lati più corti. La soluzione del problema del calcolo dell'area non si rivelò più una formalità, e non tutti i bambini furono in grado di risolvere il problema con la stessa facilità con cui avevano risolto il precedente, spesso affermando che quella figura non fosse stata ancora affrontata con l'insegnante e che pertanto non avessero idea di come rapportarvisi. Seguendo Bozzi:

Anche il lettore che sa abbastanza di geometria, da trovare ingenua una risposta simile, nel momento stesso in cui la giudica tale avverte benissimo il senso che essa ha, vede dove sta il problema. Potrà poi dire che i bambini non erano abituati a vedere la figura orientata in quel modo, o che, in questa nuova posizione, essa stentava ad associarsi col ricordo delle regole apprese, o altro; ma tutta la discussione seguente è dedicata a sfatare l'apparente ovvietà di queste risposte, mentre il fatto che siano state escogitate indica precisamente che il succo della questione, anche al lettore prevenuto, non è sfuggito. La figura è un'altra figura, anche per chi sa che è la stessa (Bozzi 1965, XIII).

Wertheimer fece in seguito degli esperimenti con figure da lui ideate, e distinte in due gruppi, A e B. Le figure facenti parte del gruppo A erano sviluppate a partire da figure geometriche semplici, in cui una parte della superficie veniva "sottratta" da una parte, per essere aggiunta in un'altra. Nel gruppo B, invece, alle figure semplici venivano aggiunte delle parti complesse, il cui calcolo della superficie richiedeva competenze superiori rispetto a quelle di bambini delle scuole elementari. I risultati furono che molti bambini, una volta educati secondo il metodo del maestro sopra citato, non erano in grado di rapportarsi né al calcolo delle aree delle figure del gruppo A, né del gruppo B.

Solamente in certi casi alcuni allievi più brillanti erano in grado di effettuare l'operazione relativamente ai soli componenti del gruppo A, rendendosi conto che non fosse affatto necessario conoscere l'effettiva superficie "manomessa", perché in ogni caso quel che era stato tolto era stato aggiunto da un'altra parte: rivolgendosi, pertanto, alla figura originaria, il problema era presto risolto. Questi ultimi alunni evidenziavano, in ogni caso, l'impossibilità di svolgere il calcolo della superficie delle figure contenute in B, in quanto non erano in grado di calcolare l'area occupata dalle parti aggiunte (e sottratte). L'incapacità che la maggior parte dei bambini ha riscontrato nello svolgere il compito assegnato non è attribuibile, conclude la psicologa, ad una incapacità di compiere una *generalizzazione*, poiché una generalizzazione può essere adeguata come non alla soluzione del problema, ma anzi "spesso l'importanza attribuita alla generalizzazione non risponde al problema, ma piuttosto lo nasconde" (Wertheimer 1965, 30).

Se un soggetto applica il metodo che ha imparato ad una variazione del problema originale, senza rendersi conto che nel caso dato il metodo è fuori posto, questo è un indizio che egli non ha capito l'applicazione originale, o che non si è reso conto di ciò che ha importanza nel problema cambiato. Ma se egli tratta con proprietà e coerenza i casi A anche quando vi è, nelle parti, più dissomiglianza rispetto all'originale, e se allo stesso tempo si rifiuta di applicare la procedura imparata alle variazioni B più vicine all'originale, allora vuol dire che ha veramente afferrato il problema. Così le variazioni A-B, investigate sistematicamente, possono fornire le basi per una "definizione operativa" del comprendere. E nel corso dell'analisi sperimentale i vari fattori strutturali potrebbero essere studiati con il metodo A-B (Wertheimer 1965, 31).

Resta, pertanto, da analizzare quali siano i motivi che portano uno scolaro ad optare per un procedimento di tipo A od uno di tipo B. Sarebbe, infatti, semplicistico pensare che la differenza consti semplicemente nel fatto che il ragionamento A porti ad una soluzione corretta, al contrario di un procedimento di tipo B. Allo stesso modo non deve essere considerata decisiva la maggiore somiglianza, peraltro discutibile, che i casi del gruppo A mostrano nei confronti con il problema originale. Allo stesso modo non è una soluzione il semplice riscontrare che nei casi del gruppo A ciò che viene colto è una caratteristica essenziale avvertita come rilevante, perché resta da spiegare che cosa significhi *cogliere*, come anche cosa debba considerarsi come *importante* e per quali motivi.

Ciò che avviene nei bambini che seguono gli insegnamenti del maestro ed imparano un metodo standard applicabile per la risoluzione del calcolo dell'area del parallelogrammo

o del rettangolo, non è altro che un apprendimento, ma non bisogna confonderlo con una vera forma di *comprensione*. Attribuendo a ciascun lato del parallelogrammo una lettera, e facendo lo stesso col segmento ottenuto tracciando la linea che da un vertice superiore scende fino alla base, è possibile risalire ad una formula algebrica capace di risolvere il problema proposto. Il procedimento è sicuramente complesso, nonché stilisticamente molto poco elegante, pur conducendo ad un risultato corretto. Ai bambini cui questo metodo è insegnato, spesso, scappa una risata, oppure vengono presi da un senso di frustrazione e smarrimento, come è giusto che sia se il metodo di insegnamento generalmente adottato è veramente stimolante e non un semplice indottrinamento. Interrogando gli alunni sul fatto se fossero, o meno, convinti del risultato raggiunto attraverso questo ultimo cervellotico ragionamento algebrico, è significativo che l'unica risposta che venne azzardata fu fortemente di carattere empirico, proponendo di segmentare un parallelogrammo equivalente a quello del problema dato, ma stampato su lamiera, e pesare il tutto alla fine del procedimento per vedere se effettivamente il ragionamento reggesse.

Ciò che ha fatto questo ragazzo è caratteristico di molti tipi di ragionamento. A questo punto egli ha in mano il procedimento *cieco*, e *in più*, la prova della pesata. Tutto qui: è soddisfatto. Questo procedimento, la cosiddetta induzione, è in sé una bella cosa, spesso necessaria, fondamentale per certi aspetti nella scienza empirica moderna; ciò nonostante, l'associarla tranquillamente con il procedimento cieco e perciò cattivo, non rappresenta per un vero pensatore una soluzione conclusiva. La scienza moderna, pur essendo basata sull'induzione, non ha piacere di fermarsi all'induzione. Essa procede alla ricerca di una comprensione migliore di quella fornita dalla sola induzione (Wertheimer 1965, 35).

Rivisitando i seminari tenuti da Wertheimer, Abraham S. Luchins fa notare come la distinzione fra "soluzione genuina" e "soluzione strampalata", "brutta" operata dallo psicologo boemo non venga a instaurare una rigida dicotomia, e che anzi questo modo di intendere sia quantomeno fuorviante.

Wertheimer was aware that the world of problem solving was not divided into dichotomies of genuine and non-genuine solutions, of sensible and foolish solutions, of beautiful and ugly solutions. He recognized that there were degrees of foolishness, sensibleness, goodness, etc. (Luchins & Luchins 1970a, 84).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> "Wertheimer era consapevole che il mondo della risoluzione di problemi non fosse diviso nelle dicotomie di soluzioni genuine e non-genuine, di soluzioni sensate e insensate, di soluzioni belle e brutte. Egli ammetteva che esistessero gradi di insensatezza, sensatezza, bontà, ecc.", trad. nostra. I termini quali "buono" e "cattivo" devono essere intesi esclusivamente in chiave euristica.

La semplice induzione è molto pericolosa, e può portare a totali fraintendimenti, se non supportata da qualcosa *in più*. Wertheimer apporta nella sua argomentazione vari altri esempi di procedimenti che, seppur corretti, vengono a costituire un qualcosa di complesso e artificioso, in cui il processo induttivo risulta sempre portare a conclusioni (volutamente) errate. Non ci soffermiamo nelle analisi dei singoli casi, abbiamo deciso di selezionare esclusivamente quelli più semplici da seguire ai fini di far emergere i concetti funzionali al dipanarsi del nostro discorso. Considerando, ad esempio, un rettangolo disegnato su un foglio a quadretti, e ponendo agli scolari il problema di calcolarne la superficie, è possibile vedere la soluzione nella somma dei quadratini presenti all'interno della figura. Ciò che deve essere considerato come *produttivo* all'interno del processo del loro pensiero è che

Il problema dell'area concepita come somma di quadratini di misura unitaria viene affrontato *nella* figura, con riferimento alla *sua forma caratteristica*: si scopre che vi sono file parallele che si adattano l'una all'altra, che sono uguali, in quanto contengono lo stesso numero di quadretti. Quindi il numero di *quadretti in una* di queste file, determinato dalla lunghezza di un lato, viene moltiplicato per il numero di *file*, determinato dalla lunghezza dell'altro lato. In questo caso la cosa essenziale è di vedere la superficie strutturata in accordo con la forma caratteristica della figura. Nessuno dei passaggi implicati procede in una direzione estranea al problema, all'intima natura della situazione presa in esame (Wertheimer 1965, 42).

Ci stiamo soffermando, forse pedantemente, su questi passaggi, perché sono di importanza eccezionale per la comprensione di come Arnheim intenderà, nella sua opera, l'opera d'arte e il procedimento legato alla sua genesi e alla sua fruizione, come emergerà nei capitoli successivi.

Moltiplicando i quadratini che formano l'altezza del rettangolo considerato, per il numero di quelli che ne formano la base, ciò che stiamo facendo non è semplicemente un'operazione di calcolo. I due fattori della moltiplicazione sono pregni di un significato funzionale e strutturale differente, indispensabile per *comprendere* a fondo tanto la formula quanto il risultato della moltiplicazione. Se, infatti, si dice ad uno degli scolari quale sia il numero di quadratini di cui l'area del rettangolo è costituita, ed egli, per dimostrarci come ciò sia vero, conti davanti a noi in ordine sparso o raggruppando per gruppi i quadratini stessi, questo significherebbe che egli non abbia in effetti colto, *compreso* nella sua essenza il problema; l'area del rettangolo è data da file parallele, la sua intima caratteristica strutturale è di essere il risultato di file parallele di uguale lunghezza. Se per calcolare l'area di un rettangolo si dovesse procedere contando

casualmente, o raggruppando arbitrariamente, i quadrati presenti all'interno del suo perimetro, questo procedimento non contraddistinguerebbe affatto il rettangolo da qualsiasi altra figura piana, cui lo stesso procedimento è applicabile.

Wertheimer così descrive le tappe che portano al pensiero veramente sensato in relazione al calcolo dell'area di un rettangolo, riportiamo il passaggio integralmente:

1) Si affronta il problema: qual è l'area del rettangolo? Non lo so: in che modo possiamo arrivarci?

2) Ho la sensazione che ci debba essere un'*intima relazione* tra queste due cose: la misura dell'area e la forma del rettangolo. Qual è? Come posso trovarla?

3) L'area può essere vista come la somma dei quadratini di misura unitaria contenuti nella figura. E la forma? Questa non è una figura *qualsiasi*, un ammasso disordinato di quadratini disposti in maniera indifferente; devo comprendere come sia costruita l'area di questa figura!

4) I quadratini non sono forse *organizzati* in questa figura oppure *organizzabili* in maniera tale da portare a una chiara visione strutturale del totale? Oh, sì. La lunghezza della figura è uguale in tutta la sua estensione, e questo ha qualcosa a che vedere con il modo in cui è costruita l'area! Le file diritte parallele di quadratini si sovrappongono verticalmente in uguaglianza reciproca, chiudendo così la figura: da un capo all'altro ho delle file di lunghezza uguale che insieme formano la figura completa.

5) Voglio il totale; *quante file* ci sono? Mi accorgo che la risposta è indicata dall'altezza, il lato  $a$ . Quanto è lunga *una fila*? Ovviamente la lunghezza è data da quella della base,  $b$ .

6) Devo quindi moltiplicare  $b$  per  $a$ ! (Questa non è una moltiplicazione di due elementi di grado uguale: è fondamentale, nel passaggio, comprendere la loro caratteristica differenza funzionale) (Wertheimer 1965, 48-49).

L'attenzione si rivolge direttamente alla struttura, che viene colta nella sua totalità e che emerge con evidenza. Solo comprendendo l'intrinseca relazione fra forma e area, che consiste in una relazione strutturale, possiamo approdare ad una vera e produttiva soluzione del problema proposto. I punti che abbiamo riportato nella precedente situazione non avvengono, estendendo la portata della riflessione ad un livello più generale, in sequenza e non si verificano necessariamente tutti quanti; il modo in cui agiscono è prendendo parte simultaneamente ad un processo globale che permette la risoluzione di problemi. Da questo punto di vista, possiamo immediatamente rilevare delle importanti operazioni e caratteristiche che venivano trascurate dalle teorie della

logica classica e associazioniste. Innanzitutto, erano tralasciate le operazioni che prevedono una divisione in sotto-unità che contemporaneamente mantengano un costante riferimento ad una visione più generale, alla figura nella sua totalità e al problema da risolvere; sono le operazioni di *raggruppamento*, *riorganizzazione* e *strutturazione*. Inoltre, il processo ha origine con il desiderio di cogliere in quale modo forma e grandezza siano intrinsecamente interdipendenti, come questa interdipendenza sia la loro relazione strutturale. Di pari importanza è il fatto che, nella nuova prospettiva gestaltista, ognuna delle parti che compongono il tutto della figura assume un particolare significato funzionale, che è necessario capire, al fine di comprendere e non semplicemente imparare a svolgere meccanicamente. Il processo conoscitivo, così esposto, si svolge nella sua interezza seguendo un'unica direzione, non è formato da momenti uniti insieme, ma ogni passaggio avviene in relazione alla situazione nella sua totalità. Vedremo in seguito come, se invece di considerare un rettangolo e la sua area come fa Wertheimer, consideriamo un'opera d'arte (ad esempio un film) come fa Arnheim, le operazioni che compie il fruitore siano esattamente di questo stesso tipo.

I tratti essenziali delle operazioni esposte sono radicalmente diversi da quelli delle operazioni della logica tradizionale e dell'associazionismo, le quali invece sono chiuse alla visione d'insieme, alle esigenze strutturali che danno effettivamente luogo alle operazioni (Wertheimer 1965, 51).

È importante sottolineare come, però, non sia sufficiente rivolgersi alla considerazione delle relazioni, è altrettanto importante, ed anzi è cruciale, che le relazioni verso cui ci rivolgiamo siano quelle richieste dalla struttura in un'ottica di *tutto*.

Le operazioni e i passaggi che il nostro pensiero compie nella soluzione di problemi, come ad esempio quello sopra riportato del calcolo dell'area di un rettangolo o di un parallelogrammo, devono essere compiuti considerando la figura nel suo insieme, secondo le sue caratteristiche, e solo così possono essere intesi come genuini e positivi. Quando gli alunni affrontavano il problema in questo modo i passaggi e le operazioni erano compiuti chiaramente in vista della figura nel suo insieme e dell'intera situazione. Avevano origine in virtù della loro funzione di parti, non per cieco richiamo alla memoria o per tentativi ciechi; il loro contenuto, la loro direzione e la loro applicazione scaturivano dalle esigenze del problema. Un tale processo non è soltanto una somma di diversi passaggi, o un aggregato di diverse operazioni, ma è una coerente linea di pensiero che si sviluppa dalle lacune della situazione, dai disturbi strutturali e dal desiderio di porre rimedio ad essi, di raddrizzare ciò che non va bene, di giungere alla

giusta relazione interna. Non è un processo che muove dai pezzi verso un aggregato,<sup>33</sup> dal basso verso l'alto, ma dall'alto al basso, dalla natura della difficoltà strutturale ai passaggi concreti (Wertheimer 1965, 59).

Nei paragrafi successivi alla citazione riportata, Wertheimer si sofferma nel descrivere quali siano i motivi per cui non sia possibile ricondurre semplicisticamente l'origine di tale tipo di soluzioni ad un apprendimento precedente. Ai nostri fini è sufficiente far tesoro, al riguardo, di quanto abbiamo incontrato nel capitolo precedente nella lettura dei testi di Köhler, al fine di non ripeterci: quel che conta è restare focalizzati sulla questione della correlazione fra elementi strutturali. Le operazioni di connessione, le associazioni, non avvengono casualmente come se fossero fra delle caratteristiche qualsiasi. "Il loro carattere è quello di semplici aspettative formulate in base al contesto strutturale, che nega le connessioni cieche del tutto arbitrarie" (Wertheimer 1965, 74). Queste caratteristiche non sono frutto di un apprendimento, come predicano gli associazionisti, ma

esse si concentrano in leggi di organizzazione e di struttura ragionevole, sono un prodotto del modo strutturale di lavorare della nostra mente e del nostro cervello, piuttosto che di associazioni alla cieca (Wertheimer 1965, 74).

Emerge ora un importante punto critico che riteniamo necessario delucidare brevemente, vale a dire il ruolo della casualità nella risoluzione di un problema. Il motivo per cui riteniamo necessario fare ciò è che comprendere questo ruolo permette di capire a fondo la concezione arnheimiana della genesi di un'opera d'arte, e ciò appare lampante nella lettura di *Picasso's Guernica. Genesis of a Painting*, del 1962 (Arnheim 1962).

Il caso viene ad avere un ruolo fondamentale nell'apprendimento, soprattutto nei bambini, ma non è possibile giustificare con il semplice "caso" una soluzione genuina di un problema. Infatti, una soddisfazione casuale non comporta un apprezzabile grado di soddisfazione, e spinge pertanto ad una ricerca di una giustificazione che non può trovarsi in altro luogo, ancora una volta, se non nella caratterizzazione strutturale del problema stesso. Abraham S. Luchins e Edith H. Luchins riferiscono in qual modo Wertheimer analizzasse il problema nelle sue lezioni, rimarcando come il termine *caso* stesso fosse intrinsecamente ambiguo:

---

<sup>33</sup> Emerge qui una chiara differenza rispetto alla proposta stumpfana.



it was sometimes used in the sense of random chaotic or unlawful happenings. Wertheimer added that he did not believe that we lived in a world of random happenings where chaos was king. Chance was sometimes used as an admission of our ignorance; because one did not know what determined a phenomenon or because one did not understand the laws that governed it, one might say that it was due to chance. Thus, when we said that the solution of a problem came about by chance we might mean that the solution happened to be hit upon in a random manner, that the process was not known, that it was not understood, or that the solution of the problem was in the lap of the gods. An appeal to chance was not an explanation. We should seek the factors that brought about a phenomenon and the laws that governed it and should not rest content for the word chance (Luchins & Luchins 1970a, 108).<sup>34</sup>

La soluzione di qualsiasi tipo di problema deve, pertanto, essere sempre intesa e considerata come un processo, a volte anche molto complesso, che si articola attraverso continui errori e aggiustamenti che portano alla soluzione. Ciò fa sì che le situazioni generali in cui un problema si presenta abbiano massima importanza, poiché un medesimo problema, in diverse circostanze, può richiedere diverse soluzioni oppure un diverso processo.

In a genuine solution [...] every step was determined by its function in the whole structure of the problem solving situation. In a bad solution, the steps were made in a random fashion and not intrinsically related to the whole process. In a genuine solution, the whole process had a unitary character; from the start to the end it seemed to have a consistent direction. Of course, the problem solver might sometimes go off in a wrong direction, but he corrected himself. In the ideal case, no step was made which did not fit the whole process. Every step was guided by the direction and requirements of the problem (Luchins & Luchins 1970a, 86).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “talvolta è stato usato col significato di caotica casualità, o avvenimenti sregolati. Wertheimer aggiungeva che egli non credeva noi vivessimo in un mondo di avvenimenti casuali in cui il caos fosse sovrano. La casualità veniva talvolta usata come una ammissione della nostra ignoranza; poiché uno non sa cosa determini un fenomeno o perché uno non capisce le leggi che lo governano, potrebbe dire che esso sia dovuto al caso. Così, quando abbiamo detto che la soluzione di un problema è sopraggiunta per caso noi potremmo intendere che la soluzione si sia presentata improvvisamente in modo casuale, che non eravamo consapevoli del processo, che non era compreso, o che la soluzione del problema fosse nel grembo degli dei. Appellarsi alla casualità non costituisce una spiegazione. Noi dobbiamo ricercare i fattori che hanno causato un fenomeno e le leggi che lo hanno governato e non rimanere soddisfatti per la parola caso”, trad. nostra.

<sup>35</sup> “In una soluzione genuina [...] ogni passaggio è stato determinato dalla sua funzione nell’intera struttura della situazione di risoluzione del problema. In una cattiva soluzione, i passaggi sono compiuti in maniera casuale e non sono intrinsecamente connessi al processo nel suo complesso. In una soluzione genuina, l’intero processo ha carattere unitario; dall’inizio alla fine sembra avere una direzione coerente. Certamente, il risolutore del problema può talvolta aver intrapreso una direzione sbagliata, ma si è corretto. In una situazione ideale, nessun passaggio viene compiuto che non fosse connesso con il processo nel suo complesso. Ogni passaggio è stato guidato dalla direzione e dai requisiti del problema”, trad. nostra.

Per questi motivi risulta alquanto arduo definire in termini precisi quando una soluzione possa considerarsi “buona”, poiché le condizioni sono molte, a volte addirittura sconosciute, e mutevoli. Nel momento in cui il problema sia strutturare concettualmente un’opera d’arte, la definizione diviene ancor più ardua, ed è per questo, riteniamo, che Arnheim al termine “giusta” preferisca sempre “adeguata” in riferimento ad una soluzione ottenuta.

Nei suoi seminari Wertheimer portava l’attenzione dei suoi studenti su come le persone tendano a ricercare strutture e chiarezza nel loro pensiero e nei loro comportamenti; compiendo questa operazione egli non intendeva significare che le persone abbiano una tendenza alla perfezione, e neppure che esse siano, chiaramente, infallibili. Le condizioni nelle quali un’esperienza, che di fatto costituisce sempre una sorta di problema da essere risolto, possono impedire il raggiungimento di un sufficiente grado di chiarezza o struttura. Uno studente, durante una lezione, interrogò Wertheimer su alcuni nodi concettuali fondamentali: cosa significa percepire una struttura? Trova essa la sua origine all’interno dell’esperienza? Come si giustifica il fatto che in una medesima situazione possano essere configurate più strutture possibili, e che ciascuna di queste conduca ad una soluzione del problema in questione? Wertheimer indica la necessità di definire che cosa si intenda per esperienza stessa, anche in rapporto alle risposte classiche della filosofia riconducibili alle idee innate di Platone e alle categorie proposte da Kant. Wertheimer

went on to say that in nature there were regularities and uniformities, and that man’s behavior also manifested regularity and uniformity under certain conditions. The question was how to comprehend these regularities (Luchins & Luchins 1970a, 195).<sup>36</sup>

Anche quando ci troviamo ad affrontare dei problemi che abbiamo già avuto modo di fronteggiare in un qualche momento della nostra vita passata, e pertanto applichiamo un metodo analogo per raggiungere una soluzione, non dobbiamo mai dimenticare il ruolo della struttura complessiva in cui il problema si organizza. Infatti, nel momento in cui abbiamo risolto la prima volta il problema che oggi ci si propone nuovamente in modo analogo, ciò su cui ci siamo concentrati sono state le caratteristiche strutturali del problema stesso; il problema attuale, attraverso la sua propria struttura, ci permette di

---

<sup>36</sup> “proseguì dicendo che nella natura sono presenti regolarità e uniformità, e che anche il comportamento dell’uomo manifesti regolarità e uniformità presentandosi determinate condizioni. La questione era come comprendere queste regolarità”, trad. nostra.

connetterlo a quello passato, ma questa connessione non è assolutamente casuale o arbitraria.

Così, in forma basilare, sono coinvolti i problemi della personalità e della struttura della personalità e le caratteristiche strutturali dell'interazione tra l'individuo e il suo campo. In connessione con quest'ultimo dobbiamo anche comprendere la struttura della situazione sociale, l'atmosfera sociale in cui uno si trova, la "filosofia della vita" che si manifesta nel comportamento del bambino o della persona riguardo a ciò che lo circonda: l'atteggiamento verso oggetti e situazioni-problema dipende soprattutto da questi fattori. Così anche l'atmosfera sociale in una classe è qualche volta d'importanza considerevole per quanto riguarda lo sviluppo del pensiero genuino. Per la soluzione di questo genere di problemi è più utile qualche volta creare l'atmosfera adatta che non imporre al soggetto certe operazioni o la ripetizione meccanica (Wertheimer 1965, 74-75).

L'importanza di questa ultima citazione è legata al fatto che possiamo dedurre una connessione diretta con l'ultimo attuale indirizzo, al momento in cui scriviamo, ancora vivo della *Gestaltpsychologie* in chiave psicoterapeutica, soprattutto in ambiente austriaco e tedesco; non è questo aspetto direttamente pertinente al nostro argomento di discussione, ma abbiamo lo stesso ritenuto fosse il caso di richiamarlo, soprattutto perché per questo tipo di terapie spesso vengono utilizzate immagini fotografiche nel senso che affronteremo nei capitoli a seguire. Il modo in cui può essere stimolato il pensiero produttivo riguarda un contesto molto vasto, in cui gli aspetti storici, personali e sociali vengono considerati come parte di un intero che si struttura quale un campo di cui il problema attuale è solamente una delle parti costituenti. È innegabile, pertanto, che la teoria della forma non possa assolutamente sostenere che l'esperienza pregressa sia un qualcosa di fuorviante o di trascurabile, semplicemente sostiene sia necessario distinguere fra aggregati derivati dalla somma di esperienze passate, da un lato, e, dall'altro, strutture cui sia opportuno rivolgersi scientificamente.

Quando gli allievi, ritornando all'analisi dei compiti A e B visti in precedenza, si dimostravano capaci di affrontare il problema del parallelogrammo, gli elementi caratteristici di questa figura non erano considerati in modo meccanico,

ma se hanno afferrato il problema [...] allora vedono le linee *nel loro ruolo e nella loro funzione strutturale*, nel loro significato in seno al logico contesto. Essi *vedono come* queste linee, proprio come in questa situazione, determinano la soluzione per la *relazione interna* [...] tra queste operazioni e il raggiungimento del risultato finale. Le operazioni vengono viste "dall'alto", dall'angolo di visuale più opportuno per la struttura interna dell'intero

procedimento, in quanto funzionano in seno al contesto e soddisfano le sue esigenze. Questo si allora fornisce la base per trattare sensatamente i problemi A-B (Wertheimer 1965, 76).

Come non è possibile attribuire a processi di questo tipo cause esclusivamente individuabili analizzando l'esperienza pregressa, così la logica classica, che si preoccupa esclusivamente di investigare la correttezza di ogni passaggio, non fa altro che inaridire e annichilire la vivacità degli stessi.

Se finora si è incentrato il nostro discorso sull'importanza di considerare i processi che portano a determinate soluzioni, è ora importante sottolineare l'importanza del risultato raggiunto. Infatti, generalmente si ritiene che il pensiero non serva che a questo, cioè a risolvere dei problemi, essendo indirizzato ad una meta fin dal suo principio e concludendosi con il risultato conseguito. In realtà, evidenzia Wertheimer, nel rivolgersi ai risultati permangono le medesime problematiche che sono state affrontate nel rivolgersi ai processi.

Come le operazioni in seno ad un vero processo di pensiero funzionano come parti con la loro posizione e ruolo rispetto alle esigenze strutturali, così avviene per il risultato, come parte di un contesto più ampio. Spesso colui che pensa, nel tentativo di risolvere un problema assegnato, si ferma, rendendosi conto che la situazione richiede cose del tutto diverse, richiede che venga mutata la meta stessa. Il restare attaccati a mete stabilite, il voler insistere per raggiungerle è pura e semplice mancanza di pensiero (Wertheimer 1965, 89).

Questo passaggio è, ai fini della nostra ricerca, cruciale. Infatti, se l'analisi di come si dipani un pensiero produttivo sarà fondamentale per comprendere il processo con cui un artista procede nella sistemazione e creazione di un'opera attraverso momenti successivi,<sup>37</sup> considerare l'opera d'arte come risultato di un processo di questo tipo è essenziale per poterla comprendere e capire nel quadro del pensiero arnheimiano. Il pensiero produttivo non si rivolge semplicemente a dei fini facendo uso di determinati mezzi, ma interpreta i fini stessi secondo il loro specifico significato strutturale come componenti di un tutto più ampio. Se questi aspetti non risultano evidenti dagli esempi geometrici apportati da Wertheimer, ciò è da attribuire al fatto che la geometria sia un campo pacifico all'interno del quale si può esercitare il pensiero in assenza di turbamenti o pressioni, ma se trasferiamo i ragionamenti descritti in qualsiasi ambito della vita quotidiana (per esempio, appunto, la genesi e la fruizione di un'opera d'arte, fotografia compresa, o le scelte politiche necessarie per raggiungere un particolare

---

<sup>37</sup> Cfr. Arnheim 1962

obbiettivo) vedremo come questi concetti permeino per efficacia tutto l'ambito del sapere, del conoscere, del pensare.

Se trasponiamo quanto finora esposto nell'esempio particolare, in quanto concentrato di stimoli, che è dato da un'opera artistica, pensiamo sia importante considerare come una riorganizzazione di tipo strutturale degli elementi non solo renda possibile una scoperta di qualcosa che prima non era conosciuto, facendo emergere aspetti nuovi e caratteristici, ma comporti anche una riconsiderazione generale della situazione data, a cui corrisponde un notevole ampliamento delle possibilità espressive a disposizione dell'artista, nel senso che i nuovi elementi che vengono ad essere messi in nuova luce possono essere usati per ampliare la conoscenza della situazione data ed il modo per rappresentarla. Possiamo immaginare che un artista che intraprende il processo che lo porterà all'opera compiuta, intesa come problema di cui si cerca una soluzione (il dover esprimere un particolare concetto, o significato), abbia nei suoi piani una determinata via che lo condurrà al risultato finale. Può accadere, e di fatto spesso accade, che l'ostinato ancoramento a questa prima visione parziale o unilaterale impedisca di raggiungere una soluzione soddisfacente del problema; una volta che, per gradualità aggiustamenti, una soluzione viene, invece, raggiunta, è possibile che l'artista stesso resti sorpreso di quanto banalmente avesse considerato la sua missione in fase iniziale. Con ciò non si deve pensare che alcun passaggio avvenga per caso, arricchendo progressivamente il vocabolario espressivo a disposizione dell'artista, come invece pensava Ernst Gombrich: ogni avanzamento è regolato e dipende da un complesso di elementi e struttura che nulla deve al caso, in quanto dotato di una sua logica e di sue regole proprie.

Naturalmente un tale cambiamento di struttura è necessario solo se fin dall'inizio non s'era avuta la visione giusta. Spesso la visione iniziale manca soltanto dell'adeguata acutezza, di una chiarezza sufficiente; oppure può darsi che qualche esigenza che la situazione comporta non venga compresa a pieno. In tali casi la soluzione richiede principalmente che la situazione venga ulteriormente chiarificata o cristallizzata, e che vengano compresi aspetti e fattori che nella prima visione erano presenti soltanto vagamente (Wertheimer 1965, 184).

Ciò che rende "giusta" una soluzione non è altro che il suo livello di adeguatezza alla situazione data, nel caso dell'opera d'arte al senso e a ciò che si desidera esprimere con il prodotto finito. Ogni situazione che costituisce un problema, un qualcosa che l'artista si trova a dover trasporre nel suo medium, come visto più sopra, non ammette una

soluzione univoca e unica nel tempo, ma è suscettibile di diversi tipi di sistemazione ed organizzazione. Non bisogna ritenere che il processo che guida un artista verso la chiarificazione sia di tipo del tutto arbitrario, in quanto la situazione e il complesso di condizionamenti che caratterizzano ogni caso specifico del suo lavoro costituiscono dei riferimenti unici ed imprescindibili, mentre lo scopo finale, cioè ciò che deve essere espresso, è il faro che guida il suo progredire.

Quando nel pensiero hanno luogo transizioni di questo genere, non è la facilità ad effettuare cambiamenti arbitrari come tale che caratterizza il comportamento intelligente; e non lo è nemmeno l'abilità di produrre una, un'altra o una terza visione della struttura, a volontà, come alcuni sembrano ritenere. Ciò che qui importa piuttosto (ed è una caratteristica dei processi intelligenti) è il passaggio deciso da una visione di struttura meno adeguata, meno appropriata, ad una più sensibile. Ed infatti le esperienze sembrano dimostrare che le persone intelligenti, veramente capaci di pensare, spesso rivelano una notevole capacità di effettuare sottili trasformazioni, e anche i bambini, dimostrano poca abilità ed ancor minore buona volontà di impegnarsi in cambiamenti *senza senso* di situazioni date (Wertheimer 1965, 185).

Dei passaggi perfettamente coerenti compiuti dall'artista possono rivelarsi, alla fine, non veramente adeguati al risultato che si intendeva raggiungere, e riteniamo sia questa una chiave importante che permette di distinguere fra opere "ben riuscite" e altre che non lo sono. Riteniamo che sia su questo pilastro fondamentale che debba reggersi l'impalcatura della critica dell'arte, così come ogni modo di rapportarsi ad un'opera, prima ancora di operare contestualizzazioni generali legate alla psicologia dell'artista o al panorama storico/culturale in cui si è trovato ad operare, che senza quel primo passaggio fondamentale non si riducono ad altro se non a vuoti voli pindarici.

Ed è lo stesso Wertheimer, nella nostra interpretazione, a mettere in guardia da pericolose derive psicanalitiche, che pensiamo siano riscontrabili ancora oggi in gran parte della critica, soprattutto di derivazione lacaniana:

Il ruolo degli interessi meramente soggettivi dell'individuo viene, secondo me, stimato eccessivamente nelle azioni umane. Quando si pensa veramente, ci si dimentica di se stessi nel pensare; i vettori principali nel pensiero genuino spesso non si riferiscono all'io con i suoi interessi personali, ma piuttosto rappresentano le esigenze strutturali della situazione data. Oppure quando tali vettori si riferiscono davvero ad un io, non si tratta semplicemente dell'io come centro dello sforzo soggettivo. Naturalmente la transizione può anche avvenire nella deviazione delle esigenze più profonde dell'io stesso. Talvolta vi è una felice coincidenza tra le esigenze della situazione che presenta il problema e i bisogni veri, più autentici dell'io (Wertheimer 1965, 195).

Gli esempi e le argomentazioni che Wertheimer decise di inserire nell'opera considerata sono molti e a volte di complessa comprensione. Per quanto ci prefiggiamo di affrontare in questa ricerca riteniamo, pertanto, che ciò che abbiamo finora riportato sia sufficientemente chiaro ed esemplificativo. A titolo riassuntivo, però, è interessante ora citare integralmente i sei punti chiave su cui Wertheimer intende condensare il suo discorso in sede di *Conclusioni*:

Nel modo concreto di trattarli [gli esempi presentati nel volume] il lettore avrà visto alcuni passi verso la chiarificazione, alcuni metodi per approfondire il problema, e le linee principali di una nuova concezione. Certi punti possono venire riassunti brevemente.

Primo: abbiamo trovato quali processi, a differenza di altri, si possono chiamare genuini, belli, nitidi, immediati, produttivi: migliori di quanto uno potrebbe aspettarsi. Sembra che non sia vero che l'uomo rifugge dal pensare in tal modo, o che non è in grado, generalmente, di farlo. Questo è un risultato che può venire profondamente apprezzato. Naturalmente vi sono spesso forti fattori esterni che si oppongono a quei processi: ad esempio le abitudini cieche, certi tipi di esercitazioni scolastiche, pregiudizi o particolari interessi.

Secondo: in questi processi abbiamo trovato in azione fattori e operazioni essenziali al pensiero di cui le concezioni tradizionali non si erano rese conto, o che avevano trascurato. La natura stessa di queste operazioni, per esempio del raggruppamento, della centrazione, della riorganizzazione, ecc., adeguate alla struttura della situazione [...], è estranea al vero centro d'interesse delle interpretazioni tradizionali, ed è lontana da quel tipo di operazioni che venivano prese in considerazione.

Terzo: le caratteristiche e le operazioni descritte hanno una natura particolare: non sono frammentarie, ma sempre in relazione ai caratteri d'insieme, funzionano in rapporto ad essi, e sono determinate dalle esigenze strutturali richieste da una situazione sensata. Nel contesto gli elementi, i dati, le relazioni, eccetera, sorgono e funzionano come parti nella loro posizione e nel loro ruolo in seno al tutto, determinate dalle stesse esigenze dinamiche.

Quarto: mentre è vero che nel processo sono presenti operazioni prese in considerazione dalle interpretazioni tradizionali [...], anch'esse funzionano in rapporto alle caratteristiche del tutto. Questo è essenziale per il modo in cui si inseriscono nel quadro.

Quinto: tali processi non hanno, nel loro insieme, l'aspetto di un aggregato sommativo, di una successione di eventi staccati, casuali, in cui gli elementi, le associazioni, le operazioni si limitano a presentarsi. La loro natura non è arbitraria. Nonostante le difficoltà, nonostante alcune deviazioni e sviluppi spesso drammatici, i processi di pensiero mostrano una coerenza di sviluppo.

Sesto: nel loro svilupparsi spesso portano a prospettive, a supposizioni sensate. Queste, come gli altri passaggi del procedimento, richiedono un atteggiamento onesto, una verifica: quando manca un atteggiamento sincero nei confronti della verità, vi è il pericolo del diletterismo, della plausibilità a buon mercato. Ma la situazione non richiede semplicemente un complesso di verità di fatto staccate, richiede una “verità strutturale”.

Sono le caratteristiche dei punti dal 2 al 6 ad offrire la concreta possibilità di processi produttivi, genuini, sensibili (Wertheimer 1965, 251-252).

A ben vedere, inoltre, questa ispirazione fortemente fenomenologica permea a tal punto l'opera considerata da trasformare essa stessa in un “esperimento” in cui il lettore è costantemente coinvolto ed implicato.

Proprio questo fatto, cioè la funzione di protagonista che il lettore assume sotto la guida dell'Autore, fa sì che le esperienze di Wertheimer si svolgano al livello fenomenologico – cioè direttamente sui fatti che interessano – e non solo per via indiretta, come succede quasi sempre negli esperimenti di “problem solving”. Nel caso di Wertheimer solo raramente siamo costretti a inferire la struttura di un processo di pensiero dalla osservazione esterna di un comportamento che non sia identificabile col progredire stesso del lavoro logico. Quasi sempre l'oggetto dell'osservazione è proprio “quello che succede pensando”. In questo senso Wertheimer è riuscito a estendere la metodologia fenomenologica già utilizzata nell'esplorazione dei problemi della percezione al campo dei fatti di pensiero (Bozzi 1965, XIV).

Leggendo la risistemazione dei seminari di Wertheimer è facile intendere come la questione delle “regole strutturali” non debba intendersi unicamente valida per quanto riguarda tematiche percettive o per il cosiddetto “problem solving”. Riporteremo qui di seguito un aneddoto raccontato dallo stesso Wertheimer, connesso con quanto prima accennato riguardo alle condizioni in cui un problema si presenta, che ci consentirà di compiere anche qualche breve osservazione sulla portata pedagogica dell'impostazione gestaltista.

Nel Capitolo 8 di *Wertheimer's seminar revisited* (Luchins & Luchins 1970a-b), viene riportato come lo psicologo rispose ad un allievo che avanzava la domanda se le regole strutturali fossero da ritenersi valide esclusivamente in merito alla percezione visiva, o se il loro dominio debba ritenersi più vasto.



A student said that one's perceptions or conceptions of things also changed when seen in a different context or from a different frame of reference. He went on to tell the class that his best friend had avoided him ever since he had found out that he was Jewish. A mutual friend told him that he had pointed out to his erstwhile friend that he was the same person and behaved in the same way as before; the erstwhile friend said that he now saw things in him that he had not seen before. Wertheimer said that something like this had happened to him in Germany. He used to play chess with a certain naval officer. One day the officer told him that henceforth he would not play chess with him because he was a Jew. When Wertheimer pointed out to him that he had known this for years, the officer said that he had become a Nazi. As a Nazi he now realized that it was because there were such apparently good Jews like Wertheimer that people were misled by the diabolical Jewish race. Wertheimer gave several examples of slogans that were used by the Nazis, the Social Democrats and the Communist. The same slogan meant a different thing depending upon whether it was said by a Nazi, a Social Democrat or a Communist (Luchins & Luchins 1970b, 146-147).<sup>38</sup>

Un'obiezione immediata che potrebbe sovvenire a questo punto è chiedersi se la differenza sia da ricercarsi all'interno della percezione o all'interno del pensiero, riportando in qualche modo in gioco un'interpretazione di tipo psicanalitico. Wertheimer a riguardo è molto chiaro; esistono certamente delle differenze sostanziali fra percezione e pensiero, ma non possiamo mai negare che in entrambi ci siano delle fortissime tendenze nella direzione di una visione (o comprensione) di tipo strutturale. Emerge pertanto un importante chiarimento che ci permette di chiarire ancor meglio rispetto a quanto scritto in precedenza il grande limite dell'educazione di tipo meccanico: "thinking requires freedom to face the demands of the problem"<sup>39</sup> (Luchins & Luchins 1970b, 165).

Dopo aver affrontato, a partire dal primo capitolo dedicato a Stumpf e passando per l'analisi del pensiero köhleriano, come la Psicologia della *Gestalt* si sia proposta come alternativa forte in ambito psicologico, riteniamo che con Wertheimer si compia di fatto

---

<sup>38</sup> "Uno studente disse che le percezioni o le concezioni delle cose che ha una persona possono cambiare quando viste in un contesto differente o da un altro punto di riferimento. Egli proseguì raccontando alla classe che il suo migliore amico lo evitò per sempre dopo che ebbe saputo che lui era ebreo. Un amico comune gli riferì di aver fatto notare a questo ex amico che egli fosse la stessa persona e si comportasse nello stesso modo di prima; l'ex amico rispose come ora vedeva cose in lui che precedentemente non aveva visto. Wertheimer disse che qualcosa di questo tipo accadde a lui stesso in Germania. Era solito giocare a scacchi con un certo ufficiale della marina. Un giorno l'ufficiale gli disse che da quel momento in poi non avrebbe giocato a scacchi con lui perché era ebreo. Quando Wertheimer obiettò che era a conoscenza di ciò da anni, l'ufficiale disse di essere diventato nazista. Come nazista ora realizzava che era per il fatto che esistessero ebrei apparentemente così buoni come Wertheimer che la gente veniva deviata dalla diabolica razza ebraica. Wertheimer diede vari esempi di slogan che venivano adoperati dai nazisti, dai socialdemocratici e dai comunisti. Lo stesso slogan assumeva significati diversi se pronunciato da un nazista, da un socialdemocratico o da un comunista", trad. nostra.

<sup>39</sup> "il pensare richiede libertà di affrontare le richieste che vengono dal problema", trad. nostra.

un'apertura sostanziale che permette di capire il fondamentale passaggio dalla *Gestaltpsychologie* alla *Gestalttheorie*, vale a dire un ampliamento decisivo della portata delle riflessioni psicologiche a tematiche, oseremmo dire, universali che investono ogni ambito del sapere. Per quanto riguarda la nostra ricerca, partendo dalla convinzione che l'arte stessa rientri a buon diritto nella sfera del sapere, pensiamo di poter considerare legittimamente completo e giustificato il percorso che dalla psicologia sperimentale conduce all'analisi delle opere artistiche, ed in particolare alle riflessioni compiute da Rudolf Arnheim.

## Capitolo Quarto: Rudolf Arnheim e le sue prime riflessioni sui media fotografici

Nei capitoli precedenti abbiamo cercato di esplicitare gli elementi concettuali fondamentali che hanno portato alla nascita e allo sviluppo della *Gestaltpsychologie*; abbiamo ritenuto indispensabile compiere questo percorso per mostrare appieno le numerose sfaccettature filosofiche che questa proposta teorica sottende, e che rischiano di essere trascurate considerandola unicamente psicologica. Riteniamo che la portata filosofica di questa teoria materialista<sup>40</sup> implichi importanti riflessioni etiche e teoretiche, ma per quanto concerne questa nostra ricerca abbiamo mirato a far emergere i nodi che direttamente si connettono a riflessioni di carattere estetologico. L'esempio di come sia possibile creare una teoria estetica a partire da una impostazione psicologica ci viene dato in modo concreto dall'opera di Rudolf Arnheim, allievo diretto di Köhler e Wertheimer, il quale fu il suo supervisore per la tesi di dottorato conclusa nel 1928. Entrambi i suoi professori erano profondi conoscitori del mondo dell'arte, e pure provetti musicisti, ma nessuno di loro (come nessuno degli altri gestaltisti) si cimentò nell'operazione di applicare i concetti derivati dalla sperimentazione psicologica all'analisi e alla critica d'arte. Fu proprio Arnheim, fin da giovanissimo, ad abbandonare, di fatto, i laboratori (la sua tesi di dottorato costituisce il suo unico lavoro di tipo canonicamente sperimentale) per intraprendere questa via. A nostro parere, pensiamo che sia proprio questo impulso ad estendere il metodo gestaltista verso un'analisi di meccanismi non classicamente investigati dalla psicologia quello che fu fondamentale al passaggio tra *Gestaltpsychologie*, teoria psicologica, a *Gestalttheorie*, teoria materialista applicabile a diversi ambiti del sapere.

Evidenzia, riassumendo molto bene, Guido Aristarco che

Arnheim è colpito da quello che egli chiama l'aspetto kantiano della nuova dottrina, la tendenza cioè secondo la quale anche i processi visivi più elementari non producono immagini meccanicamente registrate del mondo esterno, ma organizzano il materiale grezzo fornito dai sensi in modo creativo secondo i principi di semplicità, regolarità ed equilibrio che governano il meccanismo che riceve, l'organo ricettivo stesso. Questa tendenza della *Gestalt* si accordava con l'idea che anche l'opera d'arte non è una semplice imitazione o doppione selettivo della

---

<sup>40</sup> Non intendiamo, con questo termine, implicare nella nostra trattazione alcun tipo di allusione al significato che esso assume nella filosofia marxista. L'accezione che il termine assume in questa sede, come vedremo in seguito in questo capitolo, si riferisce esclusivamente al ruolo fondamentale che l'oggetto assume nel processo percettivo.

realtà, ma la trasformazione di caratteristiche osservate nelle forme di un dato mezzo. La fotografia e quindi il cinema appaiono ben presto al giovane studioso di psicologia come un *test case*, o caso critico, della teoria stessa: se una riproduzione meccanica della realtà, fatta con un congegno meccanico, poteva essere arte, essa teoria aveva torto, era falsa, sbagliata (Aristarco 1960, 15).

Riteniamo che, al fine di capire il modo in cui Arnheim giunga alle proprie riflessioni sul medium fotografico, sia necessario ripercorrere alcuni suoi primi approcci alla discussione artistica, compiuti già negli ultimi anni della sua formazione, nonché l'opera *Film als Kunst* (Arnheim 1960), pubblicata nel 1932, frutto e compimento di questo primo periodo. L'ordine che intendiamo seguire è quello cronologico, poiché ci pare più significativo di una strutturazione di carattere tematico.

#### 4.1. Arnheim e *Die Weltbühne*

Il 7 Settembre del 1905 Sigfried Jacobsohn fondò, a Berlino, una rivista settimanale dedicata per lo più alla critica e all'analisi di opere teatrali, *Die Schaubühne*,<sup>41</sup> di cui egli stesso divenne direttore. Il successo di questa rivista restò per lo più limitato alla schiera, comunque non poco numerosa, di appassionati di teatro, i quali per una decina d'anni lessero e apprezzarono gli articoli da essa pubblicati, seppur con le difficoltà che la Prima Guerra Mondiale comportò al mondo dell'editoria in generale. Nella storia della sua pubblicazione il 4 aprile 1918 avvenne un significativo cambiamento, quando, da specifica testata di teatro, *Die Schaubühne* ampliò l'indice delle proprie trattazioni, e divenne il celebre *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik - Kunst - Wirtschaft*,<sup>42</sup> seppur, in effetti, si trattasse di una pubblicazione semestrale. Le motivazioni di questo cambiamento sono di facile comprensione, se consideriamo che proprio nell'anno 1918 ebbe termine il primo grande Conflitto Mondiale, e l'esigenza di trattare, unitamente ai temi artistici e di attualità, i grandi sconvolgimenti politici che si stavano delineando nella Germania post bellica, diventava un imperativo al quale una testata moderna non poteva certo sottrarsi. *Die Weltbühne* seppe interpretare al meglio ciò che i tempi richiedevano, dotandosi di una redazione di altissimo livello, capace di spaziare competentemente tra i più disparati campi della critica e dell'opinione. Indice ulteriore del livello intellettuale che la rivista assunse sono le figure che succedettero a

---

<sup>41</sup> *Lo sguardo sul palcoscenico*, tr. nostra.

<sup>42</sup> *Il palcoscenico mondiale. Settimanale di Politica-Arte-Economia*, tr. nostra.

Jacobsohn, morto nel 1926, nella direzione, cioè Kurt Tucholsky per l'anno successivo alla morte del fondatore, e, a partire dal 1927 fino alla chiusura della redazione il 7 Marzo 1933 ad opera di Hitler, da Carl von Ossietzky. Il primo articolo che troviamo firmato da Arnheim è nel numero del secondo semestre del 1925, poco prima della morte di Jacobsohn. È, a nostro parere, estremamente significativo che il suo esordio con il pubblico, all'età di ventuno anni, avvenga con un articolo dedicato espressamente alla fotografia, cosa che si rivelerà rara per tutta la durata della sua produzione successiva. Il titolo è *Die Seele in der Silberschicht*<sup>43</sup> (Arnheim 1925), in cui tratta temi che diventeranno poi determinanti anche nella riflessione filosofica, basti pensare a Walter Benjamin, che una decina d'anni dopo pubblicherà *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1936), saggio tuttora di estrema attualità e importanza per il dibattito in ambito estetico. Riteniamo costruttivo analizzare nel dettaglio questo primo articolo di Arnheim, in cui possiamo notare immediatamente come intenda la sua attività giornalistica nel senso di una messa in pratica dei principi studiati all'Istituto di Berlino, che in quegli anni frequentava. Emerge, inoltre, fin da subito, la spiccata originalità del pensiero arnheimiano anche rispetto all'influenza dei suoi maestri Köhler e Wertheimer, più legati ad un approccio classicamente sperimentale della psicologia di quanto lo sia e lo sarà in seguito Arnheim. La frase d'esordio è esemplare; riassume immediatamente la posizione arnheimiana di forte contrapposizione nei confronti di una determinata critica che vuole intendere come fine dell'arte la riproduzione pedissequa e fedele della natura, ritenendo che lo sviluppo della sua storia altro non sia se non uno sviluppo della tecnica e dei linguaggi artistici in questa direzione. Sarà proprio su questo tema che avverrà, molti anni dopo, lo scontro con E. Gombrich, sia in un botta e risposta tra le pagine di *Arte e Illusione* (Gombrich 1957, 37-38) e i saggi *Il mito dell'agnello che belava* (Arnheim 1966, 173) e quello, espressamente dedicato al critico viennese, *La storia dell'arte e il dio partigiano* (Arnheim 1966, 187-200).

Die Erfindung der Photographie war insofern von allergößter Wichtigkeit für die prinzipielle Aesthetik, als auf ein Mal möglich wurde, die Ideale der "naturalistischen" Kunsttheorie auf rein maschinellem Wege im Extrem zu realisieren und so die Überflüssigkeit dieser speziellen Kunstziele schlagend zu erweisen<sup>44</sup> (Arnheim 1925, 141).

---

<sup>43</sup> *L'anima nella lastra d'argento*, tr. nostra.

<sup>44</sup> "L'invenzione della fotografia è stata della più grande importanza per i principi dell'estetica, in quanto in un attimo è diventato possibile realizzare fino in fondo, in modo puramente meccanico, l'ideale della

Una frase iniziale che ha tutte le caratteristiche di un manifesto ideologico. L'imitazione della natura non deve essere considerato il fine dell'arte figurativa. La fotografia, in quanto prodotto di un procedimento meccanico, fisico e chimico realizza in pochi istanti (Arnheim sostiene, poco oltre, "cinque minuti", ed in effetti quello era nel 1925 il tempo necessario per far reagire la gelatina ai sali d'argento) un'immagine del tutto fedele a ciò che viene posto di fronte all'obbiettivo, mentre il tempo necessario ad un pittore per compiere (senza la medesima precisione) lo stesso procedimento era, per lo meno, di quaranta sedute, come nel caso di Cézanne. La fotografia, di fatto, elimina dal mondo dell'arte "manuale" il fine di produrre una copia della natura, diventando il miglior argomento a disposizione degli avversatori di questo modo di intendere la produzione artistica.

Immerhin hat sich die eigentliche wissenschaftliche Aesthetik bisher ein wenig darum herumgedrückt, die Photographie zur bildenden Kunst ins richtige Verhältnis zu setzen, und das Problem befindet sich immer im Ei-Stadium<sup>45</sup> (Arnheim 1925, 141).

In questo secondo passo, Arnheim si pone il problema essenziale, e cruciale per l'estetica, del rapporto fra la fotografia, nata da meno di un secolo, e il mondo delle arti tradizionali. Viene posto l'accento su come questo rapporto si trovi ancora in uno stadio embrionale per quanto riguarda la sua considerazione da parte dell'estetica scientifica, vale a dire quella legata ad un metodo sperimentale tipico tanto della psicologia sperimentale, quanto della critica basata su effettive conoscenze scientifiche.

Le osservazioni che seguono, nel brano considerato, prendono le mosse da una critica nei confronti di un articolo comparso nel numero precedente del *Die Weltbühne*, a firma di Adolf Behne (Behne 1925), intitolato *Das denkende Bild*,<sup>46</sup> in cui si afferma che la fotografia non sarebbe effettivamente in grado di riprodurre la realtà, mentre per Arnheim questa è la caratteristica peculiare di questo medium. È necessario partire nella considerazione del rapporto fra le arti e la fotografia proprio tenendo ben salda questa specificità. L'intervento che può compiere il fotografo deve prendere coscienza di questo

---

teoria 'naturalistica' dell'arte e dimostrare così in modo convincente l'inutilità di questi particolari fini artistici", tr. nostra.

<sup>45</sup> "Finora l'estetica effettivamente scientifica si è sempre un po' tenuta alla larga dal porre la fotografia nel giusto rapporto con l'arte figurativa, così il problema si trova sempre ancora allo stadio-uovo", tr. nostra, lo "stadio-uovo" è un'espressione tipica della lingua tedesca per indicare lo stadio embrionale di un processo di sviluppo, ndr.

<sup>46</sup> *L'immagine pensante*, tr. nostra. È curioso notare qui uno dei pochi errori di citazione compiuti da Arnheim in tutta la sua carriera, forse l'unico. Arnheim dice di fare riferimento ad un articolo comparso nel numero 22 di *Die Weltbühne*, che sarà però il numero successivo a quello in cui compare l'intervento arnheimiano che stiamo considerando.

aspetto tecnico, per poi intervenire in modo personale nella scelta di tutti gli altri aspetti che porteranno alla produzione dell'immagine, vale a dire la scelta dell'inquadratura, della luce, del taglio, del punto di vista. Behne considera la bellezza fotografica come distinta da quella pittorica (Behne 1925, 817), ma senza dare una specifica definizione di cosa intenda con questa distinzione. L'accusa di Arnheim porta alla luce uno dei cardini dell'impostazione gestaltista, nonché della sua produzione successiva, che non distingue fra diverse forme di bellezza, anzi, per essere più rigorosi, non considera la bellezza *tout court*, preferendo i concetti di *adeguatezza* e di *funzione*. Ciò che più è interessante in questa sede, toccando uno dei concetti tipici dell'estetica, è la perentoria presa di posizione di Arnheim:

bleibt die Photographie ein mechanischer Prozeß, der uns bestenfalls die Gegenstandsauffassung eines künstlerisch sehenden Menschen vermitteln und nie den Darstellungsakt geben kann<sup>47</sup>  
(Arnheim 1925, 142).

Quello che nella fotografia manca, dato il processo meccanico-fisico essenziale a questo medium, è l'atto della rappresentazione, che nella storia dell'estetica è sempre stato considerato il momento più tipico della produzione artistica.

Das Kunstwerk als fixierte Ausdrucksbewegung ist [...] verloren<sup>48</sup> (Arnheim 1925, 142).

La riflessione che riteniamo debba essere compiuta, a questo punto, è, riassumendo, molto chiara. Se considerassimo essere il fine dell'arte la riproduzione il più possibile fedele della natura da parte dell'artista, allora dovremmo considerare la fotografia come la massima forma d'arte figurativa, in quanto in grado di restituirci in breve tempo, in un modo talmente dettagliato da essere addirittura oltre la manuale capacità umana di qualunque artista, qualsiasi cosa reale prenda ad oggetto. Se, però, consideriamo ancora i grandi pittori della storia dell'arte come dei grandi artisti, in quanto sono stati in grado di rendere il reale attraverso tela e pennello in modo da farcelo vedere chiaramente trasposto in un supporto bidimensionale, allora significa che il fine dell'arte non è la resa fedele della natura, ma una sua traduzione in un medium, una rappresentazione. Ne consegue, quindi, che la fotografia non possa essere considerata arte. Arnheim, nell'articolo citato, non prende posizione fra l'una o l'altra possibilità, che si limita ad esporre criticamente, sottolineando i punti nodali su cui il dibattito debba svolgersi; in

---

<sup>47</sup> "la fotografia rimane un processo meccanico, che, nel migliore dei casi, ci può fornire la concezione dell'oggetto propria di un uomo che guarda artificialmente e che non può mai restituirci l'atto della rappresentazione", tr. nostra.

<sup>48</sup> "[...] L'opera d'arte come statico movimento espressivo è perso", tr. nostra.

seguito, in *Film als Kunst*, è possibile riscontrare delle affermazioni che possono essere facilmente interpretate come la presa di posizione che qui non viene operata.

Adolf Behne (Behne 1925, 817)<sup>49</sup> aveva sostenuto che l'immagine dipinta potesse avere ancora una ragion d'essere solamente nel ristretto dominio della produzione di cose ancora non possibili da realizzare con la fotografia, vale a dire la messa in forma del colore in modo astratto. Molto acutamente Arnheim (1925, 143) nota come questa riflessione di Behne si muova su un crinale molto pericoloso, rischiando di minare nuovamente il discorso dall'inizio. Se si considera, infatti, corretta la sua osservazione, significa che ciò che conta, per definire una cosa nella categoria "arte", sono gli oggetti della rappresentazione, quindi ciò che del reale si intende trasporre in arte. La posizione che Arnheim enuncia, invece, è, nel contempo, cauta da un lato e categorica dall'altro:

Wir wollen hier nicht diskutieren, ob die Photographie eine Kunst sei; daß sie aber ein gradueller Fortschritt unsrer Zeichentechnik sei oder gar ein Ersatz für diese, das wird mit aller Bestimmtheit geleugnet<sup>50</sup> (Arnheim 1925, 142).

Qualunque tipo di fotografia, in qualunque circostanza, mai potrà prendere il posto del disegno; ciò sarà chiaramente esposto anche nella produzione successiva, in particolare in *Arte e percezione visiva*, nel capitolo chiave dedicato alla *Forma*, in cui sembra ricordarsi di questo suo primo articolo quando scrive:

Si poteva credere che la registrazione meccanica per mezzo della fotografia avrebbe eliminato il disegnatore quando si richiedeva una esatta riproduzione, ma anche questo è vero soltanto entro certi limiti (Arnheim 1954, 113).

La fotografia è in grado di rendere immagini in cui è necessario cogliere l'istantaneità dell'avvenimento, il suo aspetto fuggevole e documentaristico, ma non l'effettiva precisione formale (dobbiamo tener presente che tra il 1925, in cui fu scritto l'articolo, e il 1954 in cui uscì *Arte e percezione visiva*, molti furono i progressi tecnici in ambito fotografico). Nei manuali medici, così come anche nelle istruzioni semplificate di operazioni da svolgere, spesso vengono ancora preferiti disegni "esplicativi".

---

<sup>49</sup> A. Behne scrisse anche l'introduzione ad un doppio libro di fotografie sulla città di Berlino dei fotografi S. Stone e L. Willinger che Arnheim cita nell'articolo *Berlin in Bildern* (Arnheim 1929g) e che affronteremo più avanti in questo capitolo.

<sup>50</sup> "non abbiamo qui intenzione di discutere se la fotografia sia un'arte o meno; tuttavia, il fatto che essa sia un graduale passo in avanti della nostra tecnica del disegno o persino lo sostituisca, questo viene negato con ogni determinatezza", tr. nostra.



La ragione è che tali figurazioni devono presentarci la cosa “in sé” tracciandone solo alcune proprietà: [...] Tutto ciò che ci preme sapere sta in queste caratteristiche; e ciò significa non soltanto che la figura migliore è quella che lascia da parte ogni dettaglio inutile e sceglie gli aspetti più significativi, ma anche che gli elementi rilevanti devono essere presentati alla vista in maniera priva di ambiguità (Arnheim 1954, 113).

Abbiamo visto sopra come Behne consideri l'astrattismo l'ambito in cui ancora abbia senso l'immagine dipinta. Negli anni di Weimar, in cui Arnheim scrive per *Die Weltbühne*, sono numerosi gli artisti che operano o espongono a Berlino. Uno dei più significativi è sicuramente Vasilij Kandinskij, riconosciuto come l'inventore dell'arte astratta e insegnante alla scuola della Bauhaus dal 1922 al 1933, prima a Weimar e poi a Dessau. L'avvento dell'astrattismo fu oggetto di vivaci dibattiti tra critici e artisti, e anche Arnheim prese posizione sull'argomento, in particolare in un articolo del 1927 intitolato *Kandinsky*<sup>51</sup> (Arnheim 1927), in occasione della mostra celebrativa del sessantesimo compleanno dell'artista presso la Galerie Neumann & Nierendorf.<sup>52</sup> I temi di questo articolo non sono espressamente connessi con la fotografia, ma lo sono intrinsecamente; infatti, Arnheim vi tratteggia per la prima volta un'idea guida fondamentale del suo pensiero per quanto concerne l'approccio a qualsiasi genere di arte: la necessità di leggere qualunque prodotto artistico secondo le caratteristiche proprie del medium con cui è stato realizzato. L'avvento dell'astrattismo, davvero una rivoluzione nel mondo della pittura, provocò reazioni di vario tipo tra i cultori della pittura; accanto a coloro che vedevano nella mancanza di somiglianza nei confronti della natura una sorta di innalzamento spirituale dell'opera, si trovavano coloro che denunciavano la propria incapacità a comprendere quanto presentato.

Arnheim ritiene di poter riscontrare per lo meno due grossi fraintendimenti che stanno alla base dell'interpretazione dell'arte astratta, così diffusi da dover esser tenuti bene in conto e avversati anche dagli artisti stessi. Il peggiore di questi fraintendimenti è quello secondo il quale

die absolute Malerei sei nicht vom Gegenständlichen losgekommen<sup>53</sup> (Arnheim 1927, 36).

---

<sup>51</sup> Arnheim utilizza la traslitterazione dal russo “Kandinsky”, piuttosto che quella oggi maggiormente diffusa “Kandinskij”.

<sup>52</sup> In realtà, Kandinskij nacque a Mosca nel 1866, il 4 Dicembre. I numerosi omaggi che il mondo dell'arte tributò all'artista ebbero luogo a partire dal 1926, fino anche a buona parte del 1927, ndr.

<sup>53</sup> “la pittura assoluta non è riuscita a distaccarsi dall'oggettuale”, tr. nostra.

I limiti di questa affermazione sono evidenti. L'arte assoluta, così come comunemente intesa, si considera nata nel 1913 per opera del pittore russo Kazimir Malevič, fondatore del Suprematismo; essa si prefiggeva di escludere completamente dall'opera pittorica la presenza di oggetti, riducendo il quadro alle semplici figure geometriche. È opportuno dedicare un po' della nostra attenzione, in questa ricerca, a cosa significhi l'aggettivo "semplice" in questo contesto, e come sia di massima importanza per capire il passaggio arnheimiano sulla pittura assoluta:

Sie will nur mit ihrem Arbeitsmaterial, mit den primitiven Grungformen, die es hergibt, eigengesetzliche Kompositionen schaffen<sup>54</sup>. (Arnheim 1927, 36).

In quest'ultima citazione possiamo notare un nodo concettuale di estrema importanza. Arnheim, che nel periodo in cui scrive l'articolo sta lavorando alla sua tesi di dottorato in psicologia sperimentale con Wertheimer, fa riferimento alle figure geometriche semplici come a figure in grado di "darsi da sé". Per esigenze giornalistiche Arnheim non poteva certo indulgere oltre nella spiegazione di cosa egli intendesse con queste parole cui potrebbe non essere rivolta la necessaria attenzione, ma il loro peso è determinante, ponendosi direttamente alla base di tutta la teoria gestaltista, la quale poggia sull'assunto che l'attività percettiva, in quanto regolata da universali principi e leggi di funzionamento, dia luogo a percetti che, appunto, si "danno da sé"; nel senso che la configurazione strutturale di un oggetto percettivo è colta spontaneamente, con immediatezza e allo stesso modo da qualsiasi soggetto percipiente. Il principio della semplicità e il principio della dinamica costituiscono il nucleo fondante della proposta teorica dei gestaltisti. Considerando, ad esempio, un'immagine pittorica come campo di forze percettive tra loro interagenti, in cui ogni elemento interagisce con tutti gli altri, con il contesto, con lo sfondo e con i limiti dell'immagine, la nostra attività percettiva si esercita su queste forze secondo la

tendenza a percepire un pattern visivo nel modo più semplice possibile, *rispetto alle condizioni date*. Ciò non vuol dire che percepiamo le cose nel modo più elementare – anzi, spesso le vediamo più complesse di come strutturalmente sono – bensì nel modo più vantaggioso – economico e ordinato – da un punto di vista cognitivo (Argenton 2008, 65).

Le forme geometriche definite "semplici", data l'essenzialità delle relazioni che sussistono fra gli elementi che le compongono, costituiscono esemplari fenomenici

---

<sup>54</sup> "Essa vuole creare composizioni autonome con il suo materiale da lavoro, con quelle primitive forme fondamentali che si danno [da sé]", tr. nostra.

particolarmente pregnanti del “darsi da sé” degli oggetti percettivi. Oltre a ricondurre ogni genere di configurazione, complessa o elementare che sia da un punto di vista strutturale, alla forma più semplice possibile, l’attività percettiva è governata dalla dinamicità. In Kandinskij, ad esempio, la scelta e la collocazione delle figure geometriche semplici non è affidata al caso, ma determinata dall’idea di riuscire a creare pittoricamente delle immagini che emergano per il tipo di relazione fra queste figure: la grandezza del dipinto è tutta nel rapporto dinamico fra di loro. Come verrà ampiamente illustrato successivamente da Arnheim, queste relazioni, dinamicamente interagenti fra loro, sono il veicolo dell’espressione in ogni genere di opera d’arte così come in ogni oggetto percettivo.<sup>55</sup>

*Il principio della dinamica [...], assieme al principio della semplicità, sovrintende al funzionamento della percezione e, in particolare, della percezione visiva e, più in particolare ancora, della percezione pittorica; vale a dire, della percezione di immagini statiche, di qualunque tipo e soggetto e con qualsiasi tecnica siano realizzate (Argenton 2008, 63).*

Anche le fotografie stampate sono immagini statiche, ecco quindi giustificata l’importanza delle osservazioni che Arnheim compie sull’opera di Kandinskij anche per quanto riguarda il medium fotografico. Kandinskij sceglie un motivo, cromatico o di forma, e attorno ad esso articola tutte le componenti del dipinto, strutturandole secondo un ordine che Arnheim paragona ad una variazione musicale.

*Eine erstaunliche Fülle rein malerischer Einfälle zu wohltuendem Gleichgewicht ausbalanciert – das ist das Erlebnis vor Kandinskys besten Bildern<sup>56</sup> (Arnheim 1927, 36).*

Kandinskij riesce ad organizzare in un equilibrio che risulta gradevole all’osservatore, cioè comprensibile e privo di ambiguità, delle figure che determinano la *forma* complessiva del dipinto. Per fare ciò utilizza dei “lampi puramente pittorici”. Nel pensiero di Arnheim è radicata la convinzione che per produrre qualsiasi genere di opera d’arte, sia fondamentale fare affidamento sugli aspetti tecnici ed espressivi tipici e specifici del medium che si intende utilizzare. L’espressione “puramente pittorici” assume quindi una pregnanza di assoluto rilievo, perché, per la prima volta nei suoi scritti, Arnheim evidenzia come ciò che rende grande la pittura (in questo caso di Kandinskij) sia la capacità di esprimere il senso di un’opera avvalendosi degli strumenti

---

<sup>55</sup> Ciò è riscontrabile in ogni opera successiva di Arnheim. Si consideri, a titolo d’esempio, Arnheim 1962.

<sup>56</sup> “Una straordinaria pienezza di lampi puramente pittorici in un gradevole equilibrio – questo è ciò che si prova davanti ai migliori dipinti di Kandinsky”, tr. nostra.

unici, specifici, distintivi, del medium pittorico, del tutto diversi da quelli della scultura, della letteratura, della musica e di tutte le altre forme di produzione artistica. Applicando questo medesimo ragionamento al medium fotografico, possiamo ottenere importanti indicazioni sul modo in cui un'immagine fotografica debba essere sia letta, sia prodotta.

Uno di quelli che sopra abbiamo identificato come possibili atteggiamenti di fronte ad un quadro astratto è quello di manifestare la propria incapacità a comprendere ciò che viene raffigurato. Questo tema viene ripreso anche oltre in un altro articolo di Arnheim nello stesso numero di *Die Weltbühne*.

Es ist fast schauerlich zu sehen, wie wenig verbreitet heute das primitivste Verständnis für Bilder ist. Selbst unter den ehrlich Bestrebten gibt es offenda nur Wenige, die überhaupt wissen, war denn ein Maler will, womit er sich sein Leben lang beschäftigt. Ein ganzer Berufsstand arbeitet hier fast ohne jeden Zusammenhang mit der sozialen Gemeinschaft. Das Standbild der Athene verstand Jeder; aber zu begreifen, was Cézanne mit einem Stilleben will, ist keine ungelernte Arbeit mehr. Der Künstler der Neuzeit ist von teine Gesamtkultur getragen, und diese Isolierung erst hat die Besonderheit der heutigen Kunst, die Emanzipation der Form möglich gemacht (Arnheim 1927a, 225).<sup>57</sup>

Questo tema, quello dell'educazione all'arte, resterà caro ad Arnheim per tutta la vita, avvertendo l'urgenza di una vera e propria rivoluzione nel metodo d'insegnamento all'approccio alle opere artistiche,<sup>58</sup> così come la necessità di rivedere interamente i canoni tradizionali di valutazione su cui si basa la critica. Nel passo citato, risulta evidente come, secondo Arnheim, manchi completamente anche la minima capacità di comprendere un'immagine. È possibile riscontrare questa carenza nelle persone che se ne sono sempre disinteressate, ma anche in coloro che hanno in qualche modo cercato di sforzarsi in direzione della comprensione degli intenti e delle poetiche che hanno ispirato l'opera dei pittori. È divertente considerare come Arnheim trovi, in questa sua aspra analisi, lo spazio per intravedere un barlume di positività. Questo ambiente di totale disinteressamento ed incapacità di comprensione ha determinato le condizioni

---

<sup>57</sup> "È pressoché tremendo vedere quanto poco sviluppata sia oggi anche la più basilare capacità di comprendere un dipinto. Anche tra coloro che si sforzano onestamente sono soltanto pochi che in generale sanno che cosa poi voglia un pittore, su che cosa egli si affatichi per l'intero corso della sua vita. Un'intera professione lavora a questo scopo senza alcuna relazione con la comunità sociale. Tutti comprendevano la statua di Atena; tuttavia, comprendere cosa voglia Cézanne con una natura morta, non è solo questione per tecnici. L'artista della modernità non è sorretto da alcuna cultura generale, e questo isolamento ha reso possibile per la prima volta la particolarità dell'arte odierna, ovvero l'emancipazione della forma", tr. nostra.

<sup>58</sup> cfr. Arnheim 1989

ideali in cui un artista potesse recuperare qualcosa che era andato perduto. L'emarginazione dal contesto sociale è stato il sostrato su cui è potuta avvenire una emancipazione *della*, e non *dalla* forma. Ciò significa che proprio quando l'arte (e la critica) si era massimamente incancrenita nell'ideale non suo proprio della riproduzione sempre più fedele della realtà, in quel momento è stato possibile, per reazione, che la forma, intesa nel senso di configurazione di forze percettive veicolanti l'espressione, potesse tornare ad essere la protagonista, anche se incompresa, dell'opera d'arte. È rilevabile come Arnheim consideri la situazione a lui contemporanea una sorta di degenerazione, un modo di interagire con le opere del tutto distante da un rapporto che osiamo definire "naturale", non alterato. Nell'antichità, infatti, tutti erano abituati a vedere in un'opera ciò che essa rappresentava, mentre ora le cose considerate determinanti sono aspetti assolutamente collaterali all'opera stessa, cioè il suo livello di verosimiglianza con la natura, la graziosità dei colori, la fama dell'artista o del suo operato (Arnheim 1927a, 225). Sono questi gli aspetti che vengono sottolineati dalle guide che accompagnano i visitatori delle mostre, mentre vengono del tutto tralasciati gli aspetti veramente importanti nella valutazione delle opere figurative, ossia tutti quei concetti che la *Gestaltpsychologie* stava indagando e sperimentando sistematicamente. Personalmente riteniamo che esempi di intendere le opere in modo vicino a quello che Arnheim individua nell'antichità siano riscontrabili nelle culture orientali, in cui le opere sono elementi di un processo che coinvolge in uno stesso momento artista, opera e fruitore in un'esperienza estetica complessa e globale, in cui le caratteristiche specifiche del medium e dell'immagine prodotta devono essere controllate, equilibrate e tenute in massima considerazione in ogni momento della produzione artistica e della fruizione.<sup>59</sup> Arnheim denuncia, con la consueta ironia, come gli aspetti essenziali che permettono di interpretare l'immagine pittorica vengano annoverati come "curiosità" o "particolarità", invece di essere indicate con massima determinazione come gli elementi costitutivi di una configurazione:

Was irgendwie zum Verständnis beitragen könnte, wird als "technische Einzelheit" an den Fachmann verwiesen: man sieht das Bild nicht aus der Nähe an, sondern tritt möglichst so weit

---

<sup>59</sup> cfr. Pasqualotto 2007; Marchianò 1987.

zurück, daß es schin garnichts mehr ausmacht, ob da hinten eine gemalte Landschaft oder eine wirkliche ist<sup>60</sup> (Arnheim 1927a, 225).

Come scritto in precedenza, *Die Weltbühne* fu una rivista in cui i temi legati all'arte spaziavano in modo molto ampio dalla musica al teatro, dalla letteratura al cinema. E proprio riguardo a quest'ultimo medium artistico uno dei primi interventi a firma di Arnheim comparve nel 1928, dedicato a Charlie Chaplin in persona. È, l'articolo in questione, molto interessante, non solo perché *Film als Kunst* sarà interamente dedicato al cinema, ma anche perché, nell'apprezzamento per Chaplin, possiamo trovare una grande sintonia con le riflessioni di Theodor Adorno e Max Horkheimer, come di tutta la Scuola di Francoforte in generale nei confronti della cosiddetta "Industria Culturale" (Adorno-Horkheimer 1947). Arnheim coglie l'aspetto di vuoto formalismo, di status, legato alla frequentazione delle "prime" dei grandi film al loro arrivo a Berlino. I berlinesi non si facevano mai cogliere impreparati in queste occasioni, ma quello che su di loro esercitava il fascino ed il richiamo maggiore non era il valore artistico del film in sé, il suo valore di innovazione o di espressione, quanto tutte le manifestazioni borghesi ad essa correlate. Prima e dopo la trasmissione del film del momento venivano organizzati *gala* e festeggiamenti, in cui era possibile sfoggiare il vestito migliore e mostrarsi come appartenenti ad un ceto, ad una *élite* non tanto intellettuale, quanto di censo. E proprio in uno di questi ricevimenti, organizzato per celebrare la versione originale europea dell'ultimo film di Chaplin apparso fino ad allora,<sup>61</sup> vide il famoso attore e regista protagonista di un fatto curioso, che Arnheim, seppure non in modo esplicito in questo articolo, apprezzò grandemente, come possiamo dedurre dal tono sarcastico tenuto, e che vogliamo qui riportare. Nel bel mezzo dello sfarzo, mentre le coppie sono alle prese con il tango, entra nella sala Chaplin stesso, vestito in modo trasandato.

Die glitzernden Abendkleider und die spiegelnden Glatzen verblassen, die Jazzband verstummt, und auf einmal steht der kleine Man gainz allein da. Er sieht sich um, ob sie auch alle weg sind, kramt dann nachdenklich einen Zigarettenstummel aus der Westentasche, haut sich an der unförmigen Stiefelsohle ein Streichholz an, und da fällt ihm etwas ein, er stiefelt los, die Treppe hinab, die Straße entlang, auf ein Postamt, nimmt ein Endchen Bleistift und

---

<sup>60</sup> "Ciò che in qualche modo potrebbe contribuire alla comprensione viene riservato all'esperto come 'particolarità tecnica': non si osserva il dipinto da vicino, bensì si arretra il più possibile, tanto lontano che addirittura non si realizza più se là dietro si tratti di un paesaggio dipinto o reale", tr. nostra.

<sup>61</sup> *The Circus* (it. *Il Circo*), primo film di Chaplin dopo l'avvento del sonoro in cinematografia, databile 1927.

scrive eilich ein Telegramm. An den Pressechef der United Artist,<sup>62</sup> Berlin: "Ich höre von der beabsichtigten Veranstaltung in Berlin und bitte, daß sie unterbleibt, da ich keinen Gesellschaftball mit meinen kleinen Film verknüpft haben möchte, und auch nicht will, daß Menschen zwanzig Dollars Eintritt bezahlen müssen, um mich zu sehen. Chaplin". Dreht sich auf dem Absatz herum, schwappt einmal kurz mit dem Hosenboden, schwingt das Stöckchen und verschwindet unauffällig. So kam es, daß im Februar des geräuschvollen Jahres 1928 der berühmte Charlie Chaplin in aller Stille und ohne Kragen in Berlin einzog (Arnheim 1928, 228).<sup>63</sup>

Charlie Chaplin sarà una figura, nella produzione successiva di Arnheim, tra le più coerenti e apprezzate dall'autore, che lo considerò un esempio di come il cinema muto potesse essere a tutti gli effetti considerato come un'arte, a dispetto di quello sonoro.

L'articolo *Berlin in Bildern*<sup>64</sup> (Arnheim 1929) prende le mosse da un omonimo doppio libro fotografico pubblicato nel 1929 dalla casa editrice Hans Epstein; il primo libro raccoglieva fotografie del fotografo russo naturalizzato statunitense Sasha Stone, mentre il secondo quelle del fotografo ungherese László Willinger, entrambi operanti nella Repubblica di Weimar in quegli anni. L'introduzione al doppio volume fu scritta da Adolf Behne, che già abbiamo avuto modo di incontrare in precedenza in questo capitolo. Le fotografie che maggiormente colpirono Arnheim, il quale attraverso la critica a quest'opera dà luogo anche a una forte polemica nei confronti dei suoi concittadini, sono le vedute aeree:

Das Luftbild, die fleischgewordene Landkarte, zeigt die Stadt aus der Perspektive eines göttlichen Wesens, das Sinn und großen Zusammenhang sieht, wo uns jede dürftige Maurer den Blick auf das Ganze versperrt (Arnheim 1929, 111)<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Chaplin fondò, insieme ad altri, la *United Artists Corporation* nel 1919; con essa fu in grado di svolgere e seguire interamente i processi di ripresa e produzione dei suoi film successivi.

<sup>63</sup> "I luccicanti abiti da sera e le risplendenti teste calve impallidiscono, l'orchestra jazz ammutolisce, e di colpo quel piccoletto rimane da solo là in mezzo. Si guarda attorno per vedere se tutti se ne siano andati, fruga poi pensieroso un mozzicone di sigaretta nel taschino del panciotto, accende un fiammifero strofinandolo sotto la suola deformata di uno stivale, e allora gli sovviene qualcosa, si mette a camminare veloce, giù dalle scale, via lungo la strada, all'ufficio postale, prende un pezzetto di matita e scrive in fretta un telegramma. Al capo ufficio stampa della *United Artists*, Berlino: 'Mi giunge notizia della prevista manifestazione a Berlino e prego che non abbia luogo, poiché non voglio che nessun ballo di società sia associato al mio piccolo film, e non voglio nemmeno che nessuna persona paghi venti dollari all'entrata per venire a vedermi. Chaplin'. Si volta sui tacchi, ancora una volta, di corsa, [si aggiusta] il fondo dei pantaloni e con discrezione scompare. Così avvenne che nel febbraio del rumoroso anno 1928, il famoso Charlie Chaplin entrò a Berlino senza bavero e in grande silenzio", tr. nostra.

<sup>64</sup> *Berlino per immagini*, tr. nostra.

<sup>65</sup> "La fotografia aerea, la carta geografica che si materializza, mostra la città dalla prospettiva di un essere divino che vede il senso e la grande relazione laddove ogni povero muro ci impedisce di vedere il tutto", tr. nostra.

Questo ultimo passo citato, apparentemente di scarsa rilevanza, è in realtà, se letto in profondità, molto importante. Per Arnheim ciò che differenzia un approccio tecnico da uno artistico nell'utilizzo di un medium è proprio il saper rendere qualcosa che sia diverso dal semplice materiale rappresentato. Vedremo in seguito, ma lo accenniamo anche ora, come in effetti il cinema artistico (e pertanto anche la fotografia artistica) nasca proprio quando il semplice motivo riproduttivo venga meno, e i soggetti immortalati sulla pellicola assumano una valenza completamente diversa in ottica espressiva. Le foto che maggiormente hanno attirato l'attenzione di Arnheim relativamente a questo libro fotografico non sono, infatti, quelle che riportano scene di vita o cose o persone (pur presenti), ma quelle in cui, uscendo da una prospettiva "comune", "di tutti i giorni", ci offrono una nuova espressione del paesaggio berlinese. Le persone, viste da lassù, non si riconoscono più, vengono a costituire un semplice brulichio<sup>66</sup> indefinito, che Arnheim specifica, criticamente, con queste parole:

ein schönes Tier ist die Stadt, nur: sieht man näher zu, so ist ihre Oberfläche wahrhaftig bedeckt von einem Gewimmel von Millionen Bakterien (Arnheim 1929, 112).<sup>67</sup>

Questo stesso principio, secondo cui, ai fini di produrre risultati artistici attraverso un medium, sia necessario oltrepassare la mera riproposizione di quanto la realtà ci offre, compare nuovamente, nello stesso numero di *Die Weltbühne* dell'articolo pocanzi citato, in un pezzo dal titolo *Stumme Schönheit und tönender Unfug*<sup>68</sup> (Arnheim 1929a), dedicato al film muto *The Docks of New York*.<sup>69</sup> Di una scena magistrale in cui vengono mostrati, attraverso una carrellata panoramica, i bacini portuali della città di New York, ciò che colpisce Arnheim non è, ancora una volta, il suo valore documentaristico. I riflessi della luce sull'acqua sono descritti dallo psicologo come "unirdischen", "soprannaturali" nel senso di "irreali", per l'appunto; da questo dipende il fatto che lo spettatore percepisca la "Düsternis" di questi canali, il loro "essere deprimenti", e non dal fatto che essi appaiano così in modo univoco anche se ci trovassimo a guardarli dal vivo. L'effetto artistico è legato, pertanto, alla scelta del regista di adottare un tipo di illuminazione caratteristico e funzionale al messaggio, all'espressione, che la scena

---

<sup>66</sup> molto importante, riteniamo, l'utilizzo di questo termine, legato ad una situazione di movimento frenetico, che pare impossibile in un'immagine fotografica. L'immagine come insieme dinamico di forze percettive è la chiave per intendere tutta la prospettiva arnheimiana.

<sup>67</sup> la città è un bell'animale, soltanto: se la si osserva da più vicino, allora si vede che la sua superficie è in effetti coperta da un brulicare di milioni di batteri, tr. nostra.

<sup>68</sup> *Silenziosa bellezza e malizia sonora*, tr. nostra.

<sup>69</sup> *I Dannati dell'Oceano*, film muto in bianco e nero del regista austriaco Josef von Sternberg per la Paramount Pictures, con testi scritti da Jules Furthmann del 1928.



avrebbe dovuto assumere nel film. Allo stesso modo, una ragazza vestita di bianco, con bianchi anche il viso e i capelli (il film è girato in bianco e nero), fanno da contraltare alla figura di un fochista di nave intento a caricare carbone nella caldaia di una nave a vapore, la cui figura nella sua interezza appare scura, nera.

Das Widerspiel und Miteinanderspiel dieser beiden Menschenseelen schon im Primitivsten der Anschauung, schon in den Schwarz-Weiß-Flecken, die sich auf der Leinwand bewegen aufgezeichnet. Dies intime Ineinander äußerlichster Formelemente und innersten Handlungsgehalts ist wirkliche Filmkunst, weil die Grundforderung einer jeder Kunstist, daß sie die unsinnlichen Inhalte ihres Gegenstands durch die sinnlich erfaßbaren Materialbedingungen, die grade ihr eigen sind, decke und offenbare. Wichtig zu betonen, daß dieser Effekt nur durch die Unfarbigkeit des heutigen Films zu erzielen ist, daß also grade die Beschränkung auf ein, verglichen mit der Naturwirklichkeit: abstraktes Material den Zugang zur Kunst liefert (Arnheim 1929a, 557-558).<sup>70</sup>

Nella seconda parte della citazione possiamo riscontrare un tema che in *Film als Kunst* diventerà di centrale importanza, vale a dire quello per cui una delle discriminanti fondamentali che permettono di distanziarsi dalla visione ordinaria degli oggetti che abbiamo nella vita di tutti i giorni sia proprio il fatto che il cinema (così come la fotografia più diffusa all'epoca dell'articolo)<sup>71</sup> si avvallesse del bianco e nero per produrre film. La scala di grigi permette di astrarre dalla realtà in modo netto e immediato, evitando qualunque riferimento cromatico che possa ricondurci ad una visione canonica o abitudinaria. Questo distaccamento rende possibile allo spettatore il concentrarsi su ciò che maggiormente deve contare in un film, vale a dire le sue proprietà formali, le disposizioni delle forme tra loro e all'interno della scena, le sole capaci di veicolare dei concetti che sono essenzialmente percettivi.

Il sonoro, introdotto nella seconda metà degli anni Venti in cinematografia, è un altro elemento che, alla stessa stregua del colore, comporta confusione nella fruizione e avvicina pericolosamente ad un atteggiamento puramente mimetico del reale.

---

<sup>70</sup> "il riflesso e il rispecchiamento reciproco tra queste due anime umane sono tratteggiati già nell'elemento più primitivo della visione, già nelle aree-bianco-nero che si muovono sullo schermo. Questa intima reciprocità degli elementi formali più esteriori e del più interno contenuto dell'azione è arte cinematografica effettiva, perché la pretesa fondamentale di qualsivoglia arte è che essa porti alla luce e manifesti i contenuti non sensibili del suo oggetto attraverso le condizioni materiali percepibili per via sensibile. È importante sottolineare che questo effetto va ricercato soltanto attraverso l'a-cromaticità del film odierno, e che, dunque, soltanto la limitazione a un materiale astratto, e astratto in confronto con la realtà naturale, fornisce l'accesso all'arte", tr. nostra.

<sup>71</sup> Le prime immagini a colori ottenute attraverso tecnica additiva risalgono al 1861 (J. C. Maxwell), mentre per tecnica sottrattiva al 1869 (L. D. du Haron), ma i procedimenti erano lunghi e costosi. Il colore si impose in fotografia solamente negli anni Settanta del Novecento.

Affronteremo in seguito in questo capitolo come in *Film als Kunst* questo sia descritto a chiare lettere, ma un'importante anticipazione ci arriva dall'articolo *Atlantic*.<sup>72</sup> È importante notare come la tecnica di abbinamento del sonoro al film fosse all'epoca ancora incerta e comunque tutt'altro che perfetta; ogni film comportava dei miglioramenti "per tappe" verso un effettivo affinamento tecnico. L'esordio dell'articolo è fortemente polemico, ed evidenzia come gli interessi della nascente industria cinematografica fossero ben diversi da quelli di ottenere prodotti artisticamente elevati. La priorità dell'industria culturale per le masse era (ed è tutt'ora) quella di offrire prodotti sempre nuovi e desiderabili da un pubblico standardizzato, al fine di spingere i cinefili ai botteghini ed avere profitto. Seguendo questa logica del profitto, fu l'industria stessa a spingere illustri registi (nel caso del film *Atlantic*, Ewald André Dupont) a girare film che adottassero il sonoro, senza curarsi che la tecnica non fosse veloce tanto quanto l'industria. Le tecniche del suono erano insufficienti per produrre film qualitativamente apprezzabili, e anche film di artisti di valore comprovato come Dupont<sup>73</sup> sono stati forzati a produrre opere per nulla all'altezza della propria fama. Arnheim ritiene *Atlantic* uno di questi casi, a parziale giustificazione di Dupont. I testi risultano essere qualcosa del tutto non strutturato organicamente con le immagini, un qualcosa di posticcio che finisce per alterare le immagini stesse e produrre nonsenso e fastidio.

Noch ganz und gar im Unklaren scheint man sich darüber zu sein, daß die Annexion des gesprochenen Wortes nicht nur Rechte sondern auch bitterernste Pflichten mit sich bringt. Was die Tonfilmleute bis jetzt fabrizieren, das sind – (es ist zuweilen wichtig, Schlagworte zu prägen!) – "textierte Bildstreifen". Nach dem Grundsatz: "Wenn gute Reden sie begleiten, dann fließt die Arbeit munter fort" illustriert man die naturgemäß primitive Pantomime der Filmszene durch ein ebenso primitives und überflüssiges Geplauder. Wobei aber zu bedenken ist, daß eine Bildszene im Sinne des Geistes, im Sinne des Sprechtheatres primitiv sein darf (so primitiv, wie etwa die Malerei von jeher gewesen ist!), niemals aber Gesprochenes; ganz abgesehen davon, daß ordinäre Filmhandlungen, die bisher mit der überirdischen Stummheit des nichttönenden Films ihre Blöße wie mit einem Hermelinmantel bedeckten, nun in volltönender Robustheit auf die Nerven jedes geschmackvollen Zuhörers losgehen (Arnheim 1929b, 709-710).<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Dall'omonimo film del 1929 girato dal tedesco Ewald André Dupont, avente per soggetto il disastro del ben noto affondamento del transatlantico *Titanic*.

<sup>73</sup> In realtà il film di maggior successo di Dupont fu *Variété* del 1925. I film precedenti non incontrarono mai favore di pubblico né di critica, ma con questo film del 1925 si impose come grande artista. Dopo *Variété* Dupont non riuscì più a ripetersi su questi livelli, ed *Atlantic* non fece eccezione.

<sup>74</sup> "Non sembra ancora esserci la minima né tantomeno completa chiara consapevolezza che l'aggiunta del parlato non porta con sé soltanto dei diritti, ma anche i più amari doveri. 'Pellicole di immagini con testo' -

Nel momento in cui vengono fatte pronunciare agli attori delle parole, queste non fanno altro che esplicitare situazioni ed azioni attraverso un medium (il linguaggio parlato), che non è affatto integrato ed omogeneo con quelle del cinema muto. La grandezza degli attori di muto, cioè quella di saper esprimere significati e contenuti attraverso un medium non verbale, viene del tutto svilita attraverso un'aggiunta che non è per nulla necessaria, e che anzi ibrida il medium con un altro che ha avuto nella storia dell'arte già importanti sviluppi e contro cui non può competere. Non è certo in questo modo che dal cinema si può ottenere arte.

Die Tonfilmleute mögen sich möglichst eindringlich klarmachen, daß sie im demselben Augenblick, wo sie auch nur ein einziges Wort sprechen lassen, Aeschylus, Shakespeare und Goethe zu Konkurrenten haben (Arnheim 1929b, 710).<sup>75</sup>

Ancora Arnheim si scaglia in osservazioni estremamente dure nei confronti dell'industria cinematografica nell'articolo *Kinematographisches* (Arnheim 1929c), in cui accusa i meccanismi della produzione di massa di aver soggiogato il cinema agli interessi del mercato, arrivando a rovinare perfino i film dei grandi registi russi, e riducendo le anteprime di questi film a dei semplici eventi mondani. Allo stesso modo la denuncia dello psicologo berlinese si estende, in un articolo successivo dal titolo *Das Gegenteil von Clique*<sup>76</sup> (Arnheim 1929d), al mondo dei critici d'arte, originariamente distaccati rispetto ai momenti della produzione cinematografica e teatrale, attenti solamente a descrivere in modo tecnico i prodotti finiti, ed ora implicati direttamente nella produzione, ed addirittura alla smaniosa caccia di una posizione privilegiata rispetto agli spettatori che li metta a diretto contatto con attori, registi e produttori, di un legame che li includa in quella "cricca", facendogli perdere il distacco necessario ad un'osservazione scientifica e li asservisca al sistema dell'industria. Non riteniamo importante soffermarci su questi ultimi due articoli menzionati (in realtà molto piacevoli alla lettura), perché questi temi

---

(talvolta è importante coniare formule!) - questo è ciò che a tutt'oggi viene prodotto dalla gente del film sonoro. Secondo il principio 'Il lavoro scorre liscio, se è accompagnato da un buon parlato', la naturale pantomima deve essere illustrata da un chiacchierio altrettanto primitivo e superfluo. Laddove però si rifletta sul fatto che una scena raffigurata, nel senso dello spirito, nel senso del teatro di prosa, deve essere primitiva (tanto primitiva come la pittura lo è stata da sempre!) mai però il parlato; a prescindere completamente dal fatto che le ordinarie scene cinematografiche, che finora hanno ricoperto la loro purezza con il silenzio ultraterreno del film muto come con un mantello d'ermellino, ora, irrobustite da un tondo sonoro, si scagliano contro i nervi di ogni ascoltatore di buongusto", tr. nostra.

<sup>75</sup> "La gente che lavora ai film sonori dovrebbe arrivare a comprendere, nel modo più urgente possibile che, nell'attimo stesso in cui essi fanno pronunciare anche una sola parola, hanno per concorrenti Eschilo, Shakespeare e Goethe", tr. nostra.

<sup>76</sup> *L'opposto della cricca*, tr. nostra.

saranno ripresi più avanti nella nostra trattazione. Invece, al fine di conoscere le prime riflessioni sul medium fotografico operate da Arnheim, è molto importante spendere qualche riga sulla seconda parte dell'articolo *Mixed Grill* (Arnheim 1931) del 1931. L'articolo è suddiviso in quattro parti distinte, dedicate a volumi su temi molto diversi fra loro, tutti da poco pubblicati, e in questo il titolo trova la propria giustificazione; la prima parte è dedicata ad un manuale medico pubblicato da un editore berlinese,<sup>77</sup> la seconda ad un libro fotografico consistente in una raccolta annuale di fotografie,<sup>78</sup> la terza ad un libro per l'infanzia scritto dal poeta, regista e sceneggiatore ungherese Béla Balázs,<sup>79</sup> la quarta ed ultima parte ad un volume intitolato *Der Staat ohne Arbeitslose* scritto da Ernst Glaeser e Franz Carl Weiskopf.<sup>80</sup> Ci concentreremo, per ovvi motivi, sulla parte dell'articolo menzionato dedicata al libro fotografico che era composto di fotografie di ambiente berlinese, inviate alla *Deutsche Lichtbild*, la società di fotografia tedesca, perché fossero pubblicate. La prima importante osservazione è notare come la fotografia fosse ormai affermata quale arte popolare di enorme diffusione: lo stesso Arnheim evidenzia come le fotografie fatte pervenire alla redazione fossero più di settantamila, di cui più di duemila solamente nell'ultima tornata. È ovvio che una simile mole di immagini non potesse trovare spazio in un unico libro, e si richiese pertanto una cernita da parte della società di fotografia tedesca. Il problema fondamentale su cui si concentra l'attenzione del giovane Arnheim è il metodo con cui questa selezione venne operata, vale a dire quali potessero essere i canoni utilizzati dai redattori. Per quanto riguardava la pittura esistevano dei canoni ben consolidati nell'arco della tradizione della storia dell'arte che avrebbero potuto fungere da elementi discriminatori, ma per la fotografia, arte relativamente giovane e da poco agli albori della critica e del pubblico, la questione era certamente più spinosa. In fotografia i lavori non potevano essere comparati su una scala di valori, e le immagini stampate venivano a costituire un insieme di opere tutte soggiacenti su uno stesso piano, non comparabili da un punto di vista qualitativo.

In diese Verlegenheit wäre die Jury eines Gemäldewettbewerbs sicherlich nicht gekommen. Ein Zeichen dafür, daß es in der Photographie nicht wie in den übrigen Künsten eine Wertpyramide mit sehr schmaler Spitze gibt sondern ein breites Plateau unübertreffbarer

---

<sup>77</sup> *Männer gegen Tod und Teufel* (Uomini contro la morte e il Demonio, tr. nostra), uscito per Paul Neff Verlag, Berlin.

<sup>78</sup> *Das deutsche Lichtbild*, *Jahrbuch*s ("La fotografia tedesca", *Annali*, tr. nostra), Verlag Robert & Bruno Schulz, Berlin.

<sup>79</sup> *Das richtige Himmelblau* (L'azzurro giusto per il cielo, tr. nostra), Williams & Co, Berlin-Grunewald.

<sup>80</sup> *La città senza disoccupati*, tr. nostra, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin.

Qualitätsarbeit; was nicht so sehr für die Photographen als gegen die Entwicklungsmöglichkeiten der Bildphotographie spricht (Arnheim 1931, 892-893).<sup>81</sup>

La fotografia artistica, quindi, secondo quanto abbiamo poco sopra, quella che va oltre l'originario atteggiamento di riproduzione fedele della realtà, non è ancora strutturata come tale secondo le sue possibilità intrinseche, ed ha, nell'ottica arnheimiana, ulteriori ampi spazi di sviluppo ed evoluzione. Nell'arte, divenuta un'affare per i ceti alto-borghese ed aristocratico, non rientra ancora la fotografia, perché un grande numero di opere di elevato valore artistico non sono sufficienti (nell'ottica di questi ceti inquadrati dall'industria dell'arte) a giustificarne l'ammissione. Quello che Arnheim denunciava per il cinema si sta riproponendo, *mutatis mutandis*, per quanto riguarda la fotografia. Prima ancora che essa riesca a potenziarsi secondo le caratteristiche sue proprie come mezzo espressivo, già su di essa incombe l'accelerazione imposta dalle regole del mercato.

Dazu paßt, daß man schon jetzt von Fortschritten auf diesem Gebiet kaum noch sprechen kann, wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß die Photographen eben dabei sind, die Farbe zu erobern. Schon für den nächsten Jahrgang kündigt das "Deutsche Lichtbild" Farbenphotos an, und wir haben erst dieser Tage an einem farbigen Tierfilm der Ufa gesehen, daß man jetzt Farben mechanisch reproduzieren kann, ohne daß ein giftiger Regenbogen, eine aufdringliche Apfelbäckigkeit, entsteht. Innerhalb des Schwarz-Weiß aber gibt es – in der Bildphotographie! – wenig Überraschungen mehr, wenn auch viel Freude (Arnheim 1931, 893).<sup>82</sup>

Il colore pare, nella nostra interpretazione del testo arnheimiano, incombere sulle potenzialità del medium fotografico esattamente come nel cinema. Osservando le immagini della raccolta considerata, Arnheim individua due derive, entrambe estremamente negative. La prima consiste in una perdita di attenzione agli aspetti che riguardano, nell'inquadratura, punti di vista particolari e "tagli" che siano differenti da una canonica visione centrale; una perdita, pertanto, di attenzione nei confronti degli aspetti formali, della sperimentazione al massimo di ciò che con la macchina è possibile

---

<sup>81</sup> "La giuria di un concorso di pittura sicuramente non avrebbe avuto alcun imbarazzo. Un indice del fatto che nella fotografia, diversamente da quanto avviene nelle altre arti, non si dà una piramide di valori con una vetta molto sottile, bensì un ampio plateau di lavori di qualità non comparabile; questo non è molto indicativo rispetto ai fotografi, quanto rispetto alle possibilità di sviluppo della fotografia artistica", tr. nostra.

<sup>82</sup> "A questo si addice il fatto che, fin d'ora, non si può ancora affatto parlare di progressi in questo ambito [la fotografia], anche se, tuttavia, non si deve dimenticare che i fotografi sono sul punto di guadagnarsi il colore. Già per il prossimo anno la 'Deutsche Lichtbild' annuncia fotografie a colori e per la prima volta, proprio in questi giorni, in un film documentario a colori sugli animali, prodotto dalla Ufa, abbiamo visto che i colori possono ora essere riprodotti meccanicamente, evitando una gamma di colori tossica, [che si limita a] un seccante biancorosso. Tuttavia, nel bianconero – nella fotografia artistica! – ormai ci sono poche sorprese, anche se molta gioia", tr. nostra.

ottenere. La seconda deriva consiste nell'eccessiva interpretazione di un oggetto attraverso il medium fotografico; Arnheim riconosce che immagini di questo tipo siano quelle migliori tra quelle pubblicate, ma il vero problema è che il fine pare essere divenuto il mezzo stesso, un pericoloso rovesciamento a discapito di una vera presa di coscienza.

Es sei noch hingewiesen auf die lehrreichen technischen Anmerkungen zu jeder Photographie, die genaue Auskunft über das Plattenmaterial, die Belichtung, den Entwickler etcetera geben (Arnheim 1931, 893).<sup>83</sup>

Quest'ultima citazione rimarca un aspetto essenziale di tutta la riflessione arnheimiana, vale a dire la necessaria attenzione, per la corretta interpretazione di un'immagine o di un qualunque prodotto artistico, alle caratteristiche tecniche specifiche del medium considerato, quelle caratteristiche che lo rendono unico e che, di conseguenza, permettono di generare prodotti che devono essere ottenuti attraverso un loro corretto utilizzo in ottica espressiva.

Un ultimo appunto ci pare importante su *Mixed Grill*: Arnheim era un attento e profondo conoscitore delle fotografie e dei fotografi di maggior rilievo al suo tempo e ciò permette di instaurare, senza alcuna forzatura, una connessione diretta fra le sue considerazioni generali sull'arte e la fotografia. Arnheim di fotografia si occupò molto poco, apparentemente, considerando il complesso della sua produzione, ma anche qui, in *Mixed Grill*, appaiono citati con precisione rispetto ad aspetti specifici della loro produzione, fotografi di grande rilievo, come Albert Renger-Patzsch e Helmar Lerski. Siamo convinti che Arnheim si interessasse di fotografia e fosse al corrente di tutti gli sviluppi relativi a questo mezzo e alla sua storia. Oltretutto è significativo notare che le posizioni espresse da Arnheim in questo articolo si differenziano, come se si fossero evolute, rispetto all'articolo *Die Seele in der Silberschicht* (Arnheim 1925), scritto sei anni prima ed incontrato in precedenza nella nostra argomentazione.

Gli ultimi articoli, in sede introduttiva all'analisi di *Film als Kunst*, che intendiamo analizzare, sono in realtà cronologicamente non precedenti al famoso libro, ma di fatto contemporanei alla sua pubblicazione e prima diffusione; sono, a nostro parere, leggibili in modo speculare a quest'opera, quasi ne fossero parte essi stessi.

---

<sup>83</sup> "Sul piano tecnico della teoria, dovremmo ancora fare qualche osservazione su ognuna di quelle fotografie che danno una precisa informazione sul materiale delle lastre fotografiche, sull'illuminazione, sullo sviluppo eccetera", tr. nostra.

*Der französische Film*<sup>84</sup> (Arnheim 1932) costituisce un'analisi del modo in cui i registi francesi girano i loro film, così come del modo in cui lo spettatore e il critico sono portati a rapportarvisi. Per Arnheim, coloro che elogiano grandemente questo tipo di produzioni cinematografiche sono portati a fruire un film avvalendosi maggiormente dell'intelletto che non dei soli sensi, riscontrandone il valore nonostante (e perché) si differenziano in modo sostanziale dalla produzione massificata dettata dall'industria.

Daß in Charles Dreyers "Johanna von Orléans" Außenseiterisches gewagt wurde, merkten auch Leute mit kurzem Gesicht und langer Leitung (Arnheim 1932, 135).<sup>85</sup>

Nel 1928, infatti, la Société Générale des Films francese commissionò al regista danese Carl Theodor Dreyer<sup>86</sup> un film su Giovanna d'Arco, eroina nazionale. La critica concorda che *La passion de Jeanne d'Arc* sia un capolavoro della storia del cinema, la cui caratteristica peculiare è l'aver saputo equilibrare, posizionandosi in una zona intermedia, le tendenze del cinema di stampo realista e quelle del cinema di ispirazione espressionista. Siamo sicuri che sia proprio questo aspetto quello che ha avuto la maggiore approvazione da parte dello psicologo berlinese. Questo film appare, infatti, citato anche in *Film als Kunst* per l'attenzione rivolta agli aspetti formali dell'inquadratura, vale a dire una sorta di estrapolazione dal contesto naturale di determinati punti di vista per organizzarli secondo principi formali che modificano decisamente il loro significato espressivo. Nell'articolo che stiamo considerando Arnheim fa notare come sia solo in questo film di Dreyer che possiamo rintracciare queste importanti scelte di regia, e che non sia affatto una condizione diffusa nella cinematografia francese. Gli esempi che vengono significativamente apportati sono *Nana*<sup>87</sup> di Jean Renoir, *Entr'acte*<sup>88</sup> di René Clair, *David Golder*<sup>89</sup> di Julien Duvivier. Tutti i film menzionati sono accomunati dallo stesso enorme difetto, cioè quello di "maltrattare" la forma, dedicandole poca attenzione - privilegiando aspetti narrativi o legati alle emozioni - o dedicandogliene troppa, nel senso che finiscono per risolversi in

---

<sup>84</sup> *La cinematografia francese*, tr. nostra.

<sup>85</sup> "Che in 'Giovanna d'Orleans' di Charles Dreyer si sia osato fare qualcosa di *outside*, l'hanno notato anche persone di vista corta e duri di comprendonio", tr. nostra.

<sup>86</sup> Arnheim, ma solitamente anche altri, si riferisce a Dreyer col nome "Charles", alla francese, poiché fu in Francia che il regista ottenne il massimo successo, proprio col film citato.

<sup>87</sup> Uscito nel 1926.

<sup>88</sup> Uscito nel 1924 e considerato il film simbolo del Dadaismo in cinematografia.

<sup>89</sup> *La beffa della vita*, uscito nel 1930, è il primo film sonoro di Duvivier, regista francese conosciuto in Italia soprattutto per il grande successo dei due film commerciali *Don Camillo* (1952) e *Il ritorno di don Camillo* (1953) tratti dai racconti di Giovannino Guareschi e interpretati da Gino Cervi e Fernandel.

un'accozzaglia di riprese ad effetto o dal taglio particolare, ma del tutto inutile ed anzi dannosa al fine della comprensione del film.

So steht es mit dem französischen Film. Anregend, witzig, geistreich, erfinderisch im Technischen, Frivolität ohne Tiefe, kokettes Spiel mit den Gestaltungsmitteln; unverbindlich im Gedanklichen, Stilistischen, Geschmacklichen. Nicht jedermanns Sache, wenn man von der einen, prächtigen Ausnahme, Jacques Feyder, absieht (Arnheim 1932, 136).<sup>90</sup>

Jacques Feyder è considerato l'unica eccezione a questo modo di produrre film, ma forse proprio l'eccezione che conferma la regola. Nel 1931 un altro film di René Clair uscì nelle sale, e sarà poi al centro di una disputa legale contro Charlie Chaplin: *À nous la liberté*.<sup>91</sup> Infatti, nel 1936 uscì nelle sale *Modern Times*,<sup>92</sup> in cui il regista inglese tratta lo stesso tema trattato da Clair, cioè l'annichilimento degli aspetti più intimamente umani all'interno dei meccanismi della produzione industriale, con numerosi richiami all'artista francese. Clair aveva prodotto il suo film per la casa produttrice Tobis, alla quale aveva poi venduto i diritti, che intentò una causa per plagio alla United Artists. Nel 1932, anno in cui fu scritto l'articolo che stiamo considerando, Arnheim non poteva sapere quali sarebbero state le vicende legali successive, e per questo è ancor più significativo l'accostamento che fa in questa sede tra i due registi. Arnheim riconosce che il film di Clair è un buon film, almeno sotto certi aspetti, ma evidenzia come alla fine allo spettatore resti sempre qualcosa di inappagato, dovuto a buone intuizioni tecniche non ben sviluppate e a riferimenti politici che alla fine sottolineano una sorta di romanticismo tardo-borghese un po' troppo stucchevole.

Darüber inhaus gibt es eine Reihe von künstlerischen Einwänden. Es ist René Clair nicht gelungen, einen einheitlichen Stil zu finden. Chaplins Filme spielen auf einer Exzentrikbühne, wo ein Schlag mit dem Gummiknüppel nicht wehtut und die Liebe nicht heiß macht. Ein Puppenspiel ohne peinliche Erdenreste und nur deshalb genußreich. Clair hat keine solche geschlossene Vision. Seine herrlichen Schauspieler sind gänzlich von dieser Welt (Arnheim 1932, 136-137).<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> "Questo succede nel cinema francese. Suggestivo, spiritoso, arguto, tecnicamente inventivo, frivolezza senza profondità, gioco civettuolo con gli strumenti formali; disimpegnato da ciò che è intellettuale, stilistico, di gusto. Cosa non di tutti, se si esclude l'unica, sontuosa eccezione, Jacques Feyder", tr. nostra.

<sup>91</sup> *A me la libertà*

<sup>92</sup> *Tempi moderni*

<sup>93</sup> "Su ciò, poi, c'è una serie di obiezioni sul piano artistico. A René Clair non è riuscito di trovare uno stile unitario. I film di Chaplin giocano su un palcoscenico eccentrico, sul quale un colpo con lo sfollagente non fa male e l'amore non riscalda. Un teatro di marionette privo di mortificanti residui terreni e, proprio per



René Clair, witzig und begabt wie wenige, müßte lernen, daß ein Künstler kein Landstreicher sein soll. Sondern ein Arbeiter. Nicht grade einer am laufenden Band, wie die Kollegen aus der Friedrichstraße, aber immerhin ein Arbeiter. Es lebe die Freiheit. Nur mache sie sich ihr Leben nicht zu leicht (Arnheim 1932, 137-138).<sup>94</sup>

Il secondo, e ultimo, articolo del 1932 che prenderemo ora in considerazione si occupa di un tema alquanto significativo. Abbiamo già accennato alle critiche che Arnheim muove contro i sistemi dettati dalle esigenze di una produzione filmica industriale e massificata, ma non dobbiamo limitarci a pensare che questo sistema sia condizionato esclusivamente dagli interessi di produttori privati; gli stessi meccanismi degenerati si possono rintracciare, frammisti ad esigenze di tipo politico, nella produzione di film destinati alla formazione del popolo, i cosiddetti “film educativi”. Negli anni della Repubblica di Weimar le proiezioni di film al cinema erano precedute da quelle di produzioni cinematografiche volte a descrivere posti lontani, animali, città. Per queste proiezioni ausiliarie, che precedevano i film in programmazione, pur non essendo ad essi direttamente pertinenti, i proprietari dei cinema (così come i produttori) ricevevano dei contributi pubblici regolati da una commissione per il film didattico del Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, che si occupava di selezionare e autorizzare qualunque film educativo potesse circolare. Arnheim non nega che alcuni film di questo tipo siano stati di valore, come delle mosche bianche, ma il suo discorso si concentra su quelli che potremmo considerare “nella media”.

Diese Filme sind wie Fremdenführer für alte Engländerinnen. Das Kinopublikum liebt sie nicht. [...] Der Kinobesitzer kümmert sich in diesem Fall wenig um die Unlust seiner Kunden. er spielt den Film im Vorprogramm, weil er dann weniger Lustbarkeitssteuer zu bezahlen hat. Diese Vergünstigung verschafft ihm ein pädagogisches Konsortium: der Lehrfilmausschuß des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, geleitet von Herrn Doktor Günther (Arnheim 1932a, 185).<sup>95</sup>

---

questo, semplicemente delizioso. Clair non ha una tale conchiusa visione. I suoi ottimi attori sono completamente di questo mondo”, tr. nostra.

<sup>94</sup> “René Clair, spiritoso e abile come pochi, dovrebbe imparare che un artista non deve essere un vagabondo. Ma un lavoratore. Non ininterrottamente, come i colleghi della Friedrichstrasse, ma pur sempre un lavoratore. Viva la libertà. Ma non viva rendendosi la vita troppo facile”, tr. nostra.

<sup>95</sup> “Questi film sono come guide turistiche per anziane signore inglesi. Il pubblico del cinema non li ama. [...] In questo caso, il proprietario del cinema si preoccupa ben poco della malavoglia dei suoi clienti. Egli si gioca il film nel pre-programma [l'avanspettacolo], perché così deve pagare meno imposte sul divertimento. Questa riduzione fiscale gli consente di permettersi un consorzio pedagogico: la commissione del film didattico dell'Istituto centrale per l'educazione e l'insegnamento, guidata dal signor dottor Günther”, tr. nostra.

Arnheim ritiene questa commissione la responsabile principale della scarsa qualità dei film educativi, pedanti e noiosi. Un film, per essere di valore, non può essere inteso, così come accadeva nella commissione, quale un sostituto dell'insegnamento, ma invece offrire allo spettatore del materiale di conoscenza, allo stesso modo di una visita allo zoo o ad un museo: "Er soll das Erlebnis des unmittelbaren Eindrucks in die Schulstube tragen" (Arnheim 1932a, 185).<sup>96</sup> La questione, però, se un film riesca o meno nell'intento di trasmettere questa "impressione immediata" allo spettatore, è un fatto intrinsecamente legato alla forma artistica del film stesso. Non è sufficiente, a tal scopo, che un regista con i suoi cameramen visiti e riprenda luoghi e posti lontani, sono fondamentali, in ottica squisitamente espressiva, le scelte che egli stesso opera privilegiando un certo tipo di inquadratura rispetto ad un'altra, un particolare punto di vista e ripresa, specifiche condizioni di luce ed esposizione: per fare tutto ciò servono conoscenza personale e gusto. Non vi è differenza alcuna, pertanto, fra il film artistico e quello educativo, o almeno non dovrebbe esserci. Le scelte tecniche ed estetiche non si riducono ad aspetti secondari rispetto al contenuto (il rappresentato), ma anzi, in quanto elementi intimamente legati all'essenza stessa del medium utilizzato, sono proprio quegli aspetti che determinano la riuscita o meno dello scopo prefissato, cioè rendere presenti e comprensibili tratti particolari di aspetti altrettanto particolari della realtà.

Nell'ottica dello psicologo, all'approvazione di quali film possano essere considerati educativi soggiace un modello per cui l'insegnamento stesso, al fine di essere autorevole ed istituzionalizzato, debba essere radicato su canoni tradizionali basati sulla ripetitività e sulla dogmatica.

Aber die Volksbildner mögen das nicht. Langeweile gehört für sie zur Würde des Unterrichts. Der warme Atem der Wirklichkeit beunruhigt sie. Und so forndern sie Filme, in denen alles schön der Reihe nach heruntergedreht ist (Arnheim 1932a, 186).<sup>97</sup>

Riteniamo che sia alquanto evidente, in questo ultimo passo citato, l'insegnamento del suo maestro Max Wertheimer, affrontato nel capitolo precedente analizzando *Il pensiero produttivo*. Le tecniche più canoniche e banali divengono il requisito per il buon film educativo: camere da presa posizionate in modo centrale, scene statiche a cui spesso

---

<sup>96</sup> "Esso deve portare in aula il vissuto di un'impressione immediata", tr. nostra.

<sup>97</sup> "Tuttavia, gli educatori nazionali non possono fare tutto questo. Secondo loro, la noia appartiene al decoro dell'insegnamento. L'alito caldo della realtà li irrita. E così richiedono film in cui tutto è girato e disposto in fila", tr. nostra.

sono abbinate didascalie esplicative. Tutto deve trasmettere calma e tranquillità, opponendosi alla realtà vera che pulsa fuori dai cinema, con tutte le sue tensioni e le sue difficoltà.

Arnheim considera emblematico quanto successo al regista, documentarista e giornalista Heinrich Hauser nel momento in cui propose alla commissione il suo documentario sulla città di Chicago.<sup>98</sup> Il suo film era, agli occhi di Arnheim, assolutamente eccellente, e pertanto del tutto indegno dell'approvazione del Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Le motivazioni addotte al rifiuto furono la presunta incoerenza fra le varie scene del film, esempio di come un film non debba assolutamente mai essere prodotto. Nel film di Hauser lo spettatore non si trova a contemplare la città di Chicago da una posizione distaccata, vi è direttamente immerso; invece di una piacevole visita turistica, quello che gli viene proposto non è leggero, compiacente, ma teso, sgarbato e nel contempo estremamente chiaro riguardo la presa di posizione del regista rispetto al tema trattato.

Das papier vibriert. Den Herren zittert die Lippe. Der Film wird nicht nur abgelehnt, nein, er ist eine Zumutung, ein Tiefschlag in die edelsten Weichteile der Pädagogik (Arnheim 1932a, 186).<sup>99</sup>

Pensiamo che gli articoli che abbiamo seguito fino a questo punto siano sufficienti a far capire come Arnheim intendesse la sua attività di opinionista presso *Die Weltbühne*, e ci permettano di inquadrare all'interno di quale contesto l'autore si sia trovato a formulare le sue prime riflessioni sull'arte e sul cinema. Riteniamo che, date queste premesse, risulterà evidente la coerenza con quanto incontreremo di seguito nell'analisi di *Film als Kunst*.

#### 4.2. *Film als Kunst*

*Film als Kunst* esce in Germania, come già ricordato, nel 1932, in un momento molto particolare della storia del cinema. Guido Aristarco, curatore della traduzione italiana del 1960, fa notare come Arnheim si trovasse in quella fase di passaggio in cui, a partire dai primi grandi sperimentatori del nuovo medium, si stesse passando ad una fase di

---

<sup>98</sup> *Feldwege nach Chicago*

<sup>99</sup> "Il documento vibra. Ai signori trema il labbro. Il film non viene soltanto respinto, no, la valutazione è soltanto una pretesa, il film è un colpo basso portato ai più nobili ventri della pedagogia", tr. nostra.

rielaborazione e teorizzazione dello stesso (Aristarco 1960, 11). Sono una testimonianza evidente di questo passaggio gli scritti *Der Geist des Films*<sup>100</sup> del regista ungherese Béla Balázs (1930), *Über die Filmtechnik. Film-Regie und Film-Manuskript*<sup>101</sup> del regista sovietico Vsevolod Illarionovič Pudovkin (1928) e i numerosi saggi del regista russo Sergej Michajlovič Ėjzenštejn.<sup>102</sup> Grazie a questi autori, unitamente con alcuni film di grandi artisti che attraverso il mezzo stesso e la sperimentazione stavano indagando le effettive potenzialità artistiche del cinema, come i già citati Chaplin e Dreyer, il dibattito sulla legittimità del cinema di essere annoverato fra le altre arti tradizionali era vivo e vivace. Come scritto in apertura del nostro capitolo, Arnheim fu il primo ad applicare i principi psicologici studiati all'università alla critica delle opere d'arte, e riteniamo pertanto che la situazione storica congiunturale abbia avuto un ruolo determinante nella maturazione di questa importante scelta di ricerca. La tendenza dominante, infatti, in campo della critica cinematografica, era a lungo stata quella di matrice francese che vedeva nel cinema un medium alla ricerca della propria purezza, del suo stadio di "cinema totale", impossibile da raggiungere, da un lato, e dall'altro un'interpretazione di stampo quasi mistico, o romanticamente quasi delirante, che vedeva in questo mezzo espressivo una capacità di mostrare cose altrimenti invisibili. Aristarco attribuisce a Benedetto Croce, ed agli allievi che lo seguirono, il merito di applicare per primo al "cinema come arte i criteri e canoni rigorosi dell'estetica" (Aristarco 1960, 11): il cinema è arte solamente se il regista è totale padrone della sua tecnica.

È interessante notare [...] l'affermazione del Debenedetti relativa alla vittoria del regista sull'indifferenza dell'obiettivo, possibile in quanto l'artista rinnega tale indifferenza nel momento stesso in cui se ne avvale. Il gusto per l'inerzia – il peso realistico della fotografia – non è dovuto al fatto che si risolva in situazioni materialmente realistiche: il grande problema, sulla strada scelta da un Dreyer, consiste nel convertire la "tara realistica della fotografia" in un elemento di stile. La tara è allora solo apparente, il peso realistico della fotografia costituisce così una forza del cinema, lo innesta nelle più vive vicende del gusto contemporaneo (Aristarco 1960, 12-13).

Intendiamo ora seguire con attenzione le argomentazioni arnheimiane, soprattutto perché dalle critiche che a questo volume possono essere mosse, e dallo stesso autore in parte riconosciute nel successivo saggio *"Nuovo Laocoonte": Le componenti artistiche e il*

---

<sup>100</sup> *Lo spirito del Film*.

<sup>101</sup> *La tecnica del Film. Regia e Sceneggiatura*, tr. nostra.

<sup>102</sup> Cfr. l'edizione italiana delle opere teoriche di Ėjzenštejn curata da Pietro Montani per la casa editrice Marsilio Editori.

*cinema sonoro* (Arnheim 1938), possiamo trarre decisive considerazioni sul medium fotografico così come inteso dallo psicologo berlinese. Nella *Nota personale* del 1957, scritta come introduttiva alla traduzione italiana che stiamo considerando, Arnheim è molto chiaro e ci permette di capire come il suo rapporto col cinema dagli inizi della sua carriera sia cambiato nel giro di qualche decennio.

Ritornare ai miei scritti sul cinema significa per me qualcosa di più che rifare un cammino già percorso. Significa riaprire un capitolo chiuso. Il lettore di questo libro si renderà conto che per me il cinema è un esperimento unico nelle arti visive che ebbe luogo nei primi tre decenni di questo secolo. Allo stato puro, sopravvive negli sforzi privati di pochi individui coraggiosi; e qualche balenar di quando in quando, ricordo d'un illustre passato, illumina la produzione di massa del cinema industriale, che ha permesso al nuovo mezzo di diventare una comoda tecnica di narrativa popolare. Allo stesso modo, l'autore di questo libro si è trasformato da un monomane che riversava nei suoi studi sul cinema tutto quanto aveva appreso di arte e psicologia, in un casuale spettatore che – alcune volte all'anno – gode con piacere opere cinematografiche di artisti intelligenti e per il resto cita il cinema nelle sue conferenze e nei suoi scritti quando una raccolta di fotografia animata serve a illustrare qualche punto particolare (Arnheim 1960, 39).

Il cinema fu, per Arnheim, il punto di partenza, il primo test sperimentale su un prodotto artistico. Lo scopo dello psicologo era però già da allora molto chiaro e definito, vale a dire arrivare a dimostrare che l'arte (così come le scienze)<sup>103</sup> operano delle rappresentazioni del reale, attraverso forme che non hanno origine nell'argomento stesso di volta in volta considerato, ma nel materiale (per questo la teoria arnheimiana è da noi stata definita, in apertura di capitolo, *materialista*), nelle caratteristiche tecniche, del medium utilizzato. L'opera d'arte, pertanto, non viene mai a costituirsi come una copia della realtà, ma come una realtà trasfigurata, trasformata profondamente in alcune sue caratteristiche dal medium che è stato impiegato, oltre che, chiaramente, dalle scelte operate dall'artista.

Quando si asseriva [...] che l'arte è un equivalente piuttosto che un derivato, la fotografia e il cinema rappresentavano un caso tipico. Se una riproduzione meccanica della realtà, fatta con un congegno meccanico, poteva essere arte, allora la teoria era sbagliata. Fu, in altre parole, il casuale incontro di realtà e arte a stimolarmi all'azione. Cercai di dimostrare in particolare come le stesse proprietà che rendono la fotografia e il cinema soltanto forme imperfette di riproduzione, possano essere le forme indispensabili d'un mezzo artistico. La semplicità di

---

<sup>103</sup> Siamo convinti che sia ben giustificata, a questo punto, la nostra decisione di esordire in questa nostra ricerca con una rapida analisi del pensiero di Carl Stumpf, perché l'eco delle sue ispirazioni di ricerca riverberano ancora nell'ispirazione arnheimiana tutta la loro potenza e attualità.

questa tesi e l'ostinata coerenza della sua dimostrazione spiega, a mio parere, perché un quarto di secolo dopo la pubblicazione di *Film*, il libro venga, ancora e nuovamente, consultato, richiesto e rubato dalle biblioteche (Arnheim 1960, 40-41).

È inoltre significativo, anche rispetto all'articolo su Kandinskij che abbiamo sopra incontrato, come la conclusione di questa *Nota personale* sia un'affermazione emblematica, secondo la quale, per Arnheim, il cinema astratto, non ancora sviluppato nel momento in cui scrisse *Film als Kunst* nel 1932, abbia in sé l'enorme potenzialità di imporsi come "la grande arte della pittura in movimento" (Arnheim 1960, 42).

Questi stessi principi riguardanti il rapporto fra realtà e opera appaiono immediatamente nel primo capitolo di *Film com arte*, intitolato *Il cinema e la realtà*. Il cinema in sé è considerato come un mero strumento, una tecnica; non è per nulla automatico che il cinema debba produrre arte, può farlo come no. Per questo motivo, apparentemente banale, non tutti i film sono considerabili come opere d'arte. Il percorso attraverso cui Arnheim ci guiderà nell'opera considerata sarà pertanto, in una prima fase, confutare l'opinione diffusa per cui il cinema non possa produrre risultati artistici in quanto (alla stessa stregua della fotografia) inesorabilmente vincolato agli aspetti meccanici di riproduzione della realtà. Questa confutazione sarà operata esaminando attentamente tutti gli aspetti specifici del cinema come mezzo espressivo, le corrispondenti caratteristiche della realtà e con questa operazione esplicitare le differenze fra le due situazioni. Nel passaggio successivo, e grande motivo di interesse del volume, Arnheim spiegherà per quali motivi tutte queste differenze che avrà riscontrato non vengano a costituire delle limitazioni, bensì delle enormi possibilità, per il medium studiato.

Il primo esempio che incontriamo nell'argomentazione è quello della ripresa di un cubo appoggiato sopra ad un tavolo:<sup>104</sup> lo spettatore è in grado o meno di capirne la forma in modo corretto solamente se il cubo viene ripreso in modo appropriato. Immaginando una ripresa perfettamente frontale in cui la macchina da presa è posta all'altezza del piano del tavolo, del cubo apparirà solamente una faccia, e le altre non si intravederanno neppure. Da una ripresa di questo tipo risulterà impossibile allo spettatore comprendere che si tratti di un cubo, perché, anche se dal resto dell'inquadratura sarà possibile capire che si tratti di un solido con tre dimensioni,

---

<sup>104</sup> Il modo in cui Arnheim escogita ed organizza i propri esempi ci pare richiamare moltissimo quello del suo maestro Wertheimer, vedi sopra Capitolo Terzo.

concludere che esso non sia un parallelepipedo rettangolo o un'altra figura irregolare non è una conclusione univoca che si possa trarre dagli elementi presenti nell'immagine. Da ciò emerge una caratteristica essenziale della lente fotografica, comune anche all'occhio, cioè quella di poter vedere solamente ciò che non viene nascosto da un altro campo visivo.

Abbiamo così stabilito un primo principio importante: se voglio fotografare un cubo, non basta che collochi l'oggetto nel campo di visione della mia macchina. Si tratta piuttosto della mia posizione relativamente all'oggetto o del punto in cui mi colloco (Arnheim 1960, 48).

Il nostro campo visivo è continuamente affollato di oggetti solidi, ma all'occhio è fisiologicamente consentito di cogliere solamente un angolo molto ristretto e determinato, una porzione di questa popolazione di oggetti. Oltretutto, il modo in cui percepiamo le immagini è quello per cui i raggi luminosi che colpiscono un oggetto vengono da esso riflessi sulla retina, che è costituita da una superficie piana, pertanto bidimensionale. Da questo consegue che la riproduzione di un oggetto, anche estremamente semplice e regolare come può essere il cubo dell'esempio, non è un semplice processo meccanico, perché può essere fatto in modo corretto o ambiguo, vale a dire adeguato o meno a far cogliere allo spettatore ciò che si intende mostrargli. Se del cubo sul tavolo operiamo una ripresa da una posizione diversa, per esempio da un'altezza maggiore e spostati un po' più lateralmente, allora di esso si vedranno tre facce, e stabilire che esso sia effettivamente un cubo sarà più facile: in questo senso possiamo ritenere quest'ultima ripresa più fedele. Sarebbe in ogni caso un errore pensare che la rappresentazione sia più fedele rispetto alla precedente semplicemente perché ora vediamo un numero maggiore di facce del cubo e non solamente una, perché non è una questione di semplice quantità: la seconda ripresa è qualitativamente migliore. Arnheim non lo scrive, ma se noi immaginassimo, a riprova di quest'ultima considerazione, di riprendere il cubo da una posizione perfettamente ortogonale ad uno dei suoi spigoli, ciò che vedremmo sarebbe un esagono con all'interno una sorta di "Y" appoggiato sopra un tavolo; vedremmo sempre tre facce del cubo, ma non sarebbe così automatico cogliere la tridimensionalità del solido (immaginando una situazione in cui ombre e luci non siano determinanti a tal fine), e potremmo anche supporre che invece di un cubo si tratti di un foglio esagonale appoggiato sul piano. La questione è quindi evidentemente di qualità della ripresa, e questa non dipende affatto dalla semplice quantità degli elementi a disposizione del nostro occhio.

Se fosse sempre determinabile quale sia la ripresa migliore in un'ottica di quantità maggiore di superficie che possiamo cogliere dei solidi rappresentati, allora esisterebbe un processo che permetterebbe di stabilire con precisione il punto di vista ottimale, e questo processo sarebbe del tutto meccanico e raggiungibile attraverso formule matematiche. Poiché un processo di tal genere non esiste, ciò significa che è qualcos'altro a risultare decisivo, e cioè il gusto, la sensibilità del regista.

Possiamo quindi affermare in primo luogo che quanti parlano sprezzantemente della macchina da presa come d'un meccanismo di registrazione automatica debbono tuttavia tener conto del fatto che anche nel caso più semplice – nella riproduzione fotografica dell'oggetto più banale – occorre una sensibilità alla sua natura che va al di là di una semplice operazione meccanica (Arnheim 1960, 49).

In questa ultima citazione è importante, a nostro parere, evidenziare come Arnheim scriva di “sensibilità *alla sua natura*”, e non semplicemente di una sensibilità in generale verso gli elementi della realtà verso cui si rivolge la macchina da presa. Una sensibilità di questo tipo si rivolge di volta in volta all'oggetto considerato con l'intento di far emergere nel prodotto artistico quei tratti specifici che non sono solamente determinati dalla conformazione esteriore dell'oggetto anche in rapporto a ciò che lo circonda per produrre immagini armoniche o gradevoli: il vero scopo è estrapolarne l'essenza, o quantomeno quei tratti della sua essenza funzionali a ciò che il regista vuole esprimere, cioè alla sua idea di quell'oggetto in quel determinato contesto.

Abbiamo poco sopra ricordato come la retina, la componente dell'occhio su cui si riflettono i raggi luminosi riflessi da un corpo osservato, sia piatta e bidimensionale; allo stesso modo è bidimensionale l'immagine cinematografica. Il modo in cui l'essere umano è in grado di cogliere la profondità è ben noto, e basato sul fenomeno della stereopsi.<sup>105</sup> All'epoca in cui *Film als Kunst* fu scritto, erano già stati compiuti vari esperimenti sulla visione di immagini stereoscopiche in cinematografia<sup>106</sup>, ma poiché la terza dimensione delle immagini così prodotte poteva essere colta da un unico

---

<sup>105</sup> La *stereopsi* consiste in una capacità visiva che possiedono i mammiferi superiori dotati di due occhi. Essendo gli occhi disposti tra loro ad una certa distanza, è possibile ottenere una percezione della profondità (in modo mediato con molti altri elementi sia visivi che legati al movimento degli occhi stessi). Senza entrare nello specifico, riteniamo sia bene ricordare che i limiti di funzionamento di questa capacità siano 6-8 m tra l'osservatore e l'oggetto.

<sup>106</sup> Le immagini venivano prodotte attraverso l'utilizzo di due diverse telecamere poste ad una distanza reciproca di 10 m. Allo spettatore erano poi dati in dotazione degli occhiali con lenti colorate. Lo stesso era avvenuto con lo stereoscopio in fotografia, oggetto ora molto richiesto dai collezionisti.



spettatore posto alla corretta distanza dallo schermo in posizione centrale, la sua diffusione non fu possibile.<sup>107</sup>

Tra il nostro modo di vedere considerato solamente fisiologicamente, e quello invece che include anche tutti gli aspetti psicologici della visione, passa un abisso. Per questo motivo Arnheim evidenzia come

L'immagine data dal cinema non è assolutamente bidimensionale, e neanche assolutamente tridimensionale: bensì qualcosa di mezzo tra le due (Arnheim 1960, 50).

L'esempio che lo psicologo sceglie è molto efficace. Egli considera la scena del film del 1927 *Berlin-Die Sinfonie der Großstadt*<sup>108</sup> di Walter Ruttmann in cui due treni sono ripresi dall'alto mentre vanno in direzioni opposte su due binari paralleli; considerando l'immagine piana dello schermo, un treno va dal basso verso l'alto, mentre l'altro dall'alto verso il basso. Lo spettatore, però, proietta su questa immagine bidimensionale il movimento tridimensionale, cosicché un treno risulta venirgli incontro mentre l'altro si allontana. Questo fenomeno è importantissimo nella visione di un film, poiché nel momento in cui lo spettatore perde l'immagine tridimensionale, si interrompe il funzionamento dei fenomeni psicologici essenziali di costanza di dimensione e di forma.

Da un punto di vista fisico, come l'ottica ci insegna, l'immagine retinica di un oggetto diminuisce in proporzione al quadrato della distanza fra l'occhio e l'oggetto osservato. Questo fenomeno è molto evidente nelle immagini fotografiche, ad esempio se pensiamo alla fotografia di un corpo disteso ripreso dalla parte dei piedi: i piedi in primo piano risultano enormi rispetto alla testa.<sup>109</sup>

Ma, cosa abbastanza curiosa, nella vita reale non abbiamo impressioni in accordo con le immagini della retina (Arnheim 1960, 53).<sup>110</sup>

Il fenomeno della dimensione costante funziona solamente quando abbiamo di un'immagine una chiara impressione tridimensionale, il che è facile da ottenere per un

---

<sup>107</sup> Non dobbiamo pensare che nei film 3D contemporanei questo limite sia stato superato attraverso la tecnologia. Infatti, sebbene molto attenuato rispetto ad un tempo, il problema resta. Le immagini digitali odierne vengono riprodotte secondo scale di ingrandimenti allora impossibili, pertanto anche gli spettatori del cinema posti in posizioni laterali sono in grado di cogliere la tridimensionalità delle immagini proiettate, ma lo spettatore in posizione centrale è in effetti l'unico a vederle appieno.

<sup>108</sup> *Berlino, sinfonia di una grande città*.

<sup>109</sup> In pittura vi è un esempio lampante di come un pittore, in chiave espressiva, abbia deciso di ridurre le dimensioni dei piedi al fine di ingannare lo spettatore e non fargli apparire i piedi troppo grandi rispetto alla testa: il *Cristo morto* (1475-1478 ca.) di Andrea Mantegna.

<sup>110</sup> Su questo tema cfr. Bozzi 1990.

fotografo con il suo stereoscopio, ma estremamente difficile in un film. Un soggetto che si trova ad una distanza doppia dalla macchina da presa rispetto ad un altro in una stessa scena appare notevolmente più piccolo dell'altro. Questa stessa difficoltà si riscontra nella costanza della forma, come possiamo dedurre dal precedente esempio del cubo visto perpendicolarmente dallo spigolo, o, come ci dice Arnheim, pensando ad un tavolo che viene ripreso da un suo angolo: l'immagine retinica è costituita da una forma essenzialmente trapezoidale, eppure continuiamo a percepire il tavolo come un rettangolo.

Un'ultima osservazione compiuta da Arnheim sull'irrealtà dell'immagine filmica da un punto di vista tecnico è legata alla prospettiva. In un film la prospettiva, delimitata dallo schermo e condizionata al bianco e nero, deforma completamente le proporzioni. Ciò distanzia il film dal reale senza alcuna possibile ambiguità.

Arnheim, nel paragrafo successivo, intitolato *Illuminazione e assenza del colore*, porta l'attenzione su un fenomeno spesso trascurato, ma di fondamentale importanza in tutta la storia dell'arte. Con il passare del tempo cambia negli spettatori l'aspettativa verso i gradi di realismo. Se consideriamo, infatti, come la stessa storia della pittura si sia evoluta da gradi di realismo che agli occhi di noi contemporanei possono sembrare delle astrazioni (pensiamo alle pitture rupestri o all'arte preistorica in generale) fino all'Iperrealismo in pittura nato negli anni Settanta negli Stati Uniti, non possiamo che riscontrare come vero questo fenomeno. Eppure, tanto quanto un uomo del Paleolitico vedeva in un toro dipinto sulle pareti delle grotte di Lascaux in Francia un toro vero, presente, vivo, allo stesso modo un uomo moderno vede nell'autoritratto del pittore e fotografo Chuck Close<sup>111</sup> un volto altrettanto vero e vitale. Le condizioni storiche ed evolutive dell'arte hanno portato nuovi canoni di realismo, tanto che un uomo contemporaneo non è più in grado di riconoscere allo stesso modo di quello paleolitico il realismo del toro di Lascaux.

Queste nostre riflessioni partono dalle osservazioni che Arnheim compie riguardo l'uso del colore in cinematografia. Lo spettatore del cinema in bianco e nero accettava la scala di grigi come una riproduzione fedele della natura, e non vedeva affatto in questa tecnica dei limiti della rappresentazione stessa.

---

<sup>111</sup> Ricordiamo che il movimento Iperrealista ha come punto di partenza dei propri dipinti immagini fotografiche.

È particolarmente degno di nota il fatto che l'assenza del colore, che ben potrebbe apparire come la differenza fondamentale tra cinema e natura, sia stata così poco notata finché l'attenzione non vi è stata richiamata dal cinema a colori (Arnheim 1960, 54).

Ciò che accomuna il cinema e la realtà è invece l'illuminazione. Questa è fondamentalmente di due tipi, vale a dire illuminazione su un oggetto e illuminazione dello sfondo in relazione all'oggetto. A seconda delle scelte compiute in una scena riguardo questi due tipi di luminosità dipende grandemente l'espressione che ne avranno gli oggetti ripresi, così come il senso della scena stessa. Regolare il differenziale fra queste due componenti è molto complesso e richiede grande attenzione e sensibilità. Significativamente Arnheim riporta come esempio di queste difficoltà le fotografie di opere scultoree, in cui rendere la plasticità dei corpi scolpiti è estremamente difficile, essendo la scultura un'arte che deve essere percepita in modo composito attraverso una cooperazione di sensi diversi.<sup>112</sup> Se pensiamo a colui che, a nostro parere, è il più grande fotografo di opere scultoree contemporaneo, il napoletano Mimmo Jodice, ed in particolare alcune fotografie contenute nel suo progetto *Mediterranean* (Jodice 1995), possiamo renderci conto di come queste scelte di illuminazione possano stravolgere le opere di scultura, fino al punto di farle sembrare vive, di trasfigurarle.

Il campo visivo umano è *fisiologicamente* limitato, nel senso che un osservatore che guardi fisso un punto e tenga ferma la testa può vedere solamente ciò che rientra in un determinato angolo; la visione è definita nelle zone centrali e via via sfuma verso quelle periferiche. Questa limitazione, in quanto fisiologica, è intrinseca alla struttura dell'occhio. Uno schermo su cui è proiettata un'immagine cinematografica possiede, anch'esso, dei limiti fisici, che sono i contorni stessi dello schermo. È un errore fondamentale, però, considerare i limiti dello schermo alla stessa stregua di quelli dell'angolo visivo dell'occhio. Infatti, da un punto di vista pratico, della vita reale, i nostri occhi e la nostra testa si muovono continuamente, rendendo il campo visivo *psicologicamente* illimitato. La differenza fra i contorni di un'immagine tanto filmica che fotografica e quelli dell'angolo visivo è, pertanto, enorme. I limiti di una scena e di una fotografia sono del tutto condizionanti, poiché non è possibile allo spettatore muovere gli occhi e la testa secondo un *continuum*, se non entro i limiti ben definiti da questi contorni dell'inquadratura. Questo fatto costituisce un'importante differenza per quanto riguarda le pretese di una riproduzione fedele e pedissequa del reale, ma non deve

---

<sup>112</sup> Cfr. Argenton 2011

essere considerato come un limite negativo: è invece in ciò che sta la grande potenzialità, tanto del cinema che della fotografia, di produrre arte.

Produrre effetti di profondità, salita o discesa, avvalendosi di mezzi puramente visivi è una impresa alquanto difficile, poiché è sempre necessario avere un riferimento con il suolo oppure un modello di confronto. Lo stesso si può dire per le dimensioni di un oggetto. Questo accade perché quando ci troviamo a percepire la realtà che ci circonda ci avvaliamo di tutti i sensi di cui disponiamo, mentre quando ci rapportiamo ad un film o ad una fotografia possiamo fare affidamento esclusivamente sulla vista, e per di più unicamente a quanto ci viene offerto come presente all'interno dell'inquadratura. La dimensione di un oggetto può essere, pertanto, resa avvicinando o allontanando fisicamente la camera da presa dall'oggetto, facendo attenzione anche ai suoi rapporti con ciò che lo circonda, in modo da mantenere determinati modelli o termini di riferimento. Questa tecnica ha il grosso vantaggio di non alterare la prospettiva. In sede di proiezione di un film, inoltre, ha grande importanza nella percezione delle dimensioni di un oggetto l'ingrandimento che si decide di applicare alla pellicola. Fra la grandezza dell'immagine e gli spettatori esiste una distanza ottimale che permette di cogliere in modo inalterato le proporzioni che il regista ha inteso tenere. Di fatto, però, questa distanza è impossibile da mantenere, perché sussistono notevoli differenze nella percezione fra gli spettatori seduti in prima fila e quelli in ultima, così come quelli seduti in posizione laterale.

Dal momento in cui veniamo al mondo ogni esperienza che facciamo si dispone in continuità con le precedenti, all'interno di spazio e tempo. Ogni nostra percezione si innesta e costituisce un momento di un *continuum* che non possiamo in alcun modo interrompere. In un film, invece, possono essere operate fratture da scena a scena sia nello spazio che nel tempo. Lo strumento che permette al regista di compiere questi salti è il montaggio, cui la tradizione russa attribuiva massima importanza, fin quasi a considerarlo l'unica chiave del cinema come arte. Nel montaggio, da un punto di vista puramente teorico, il regista gode di una libertà pressoché totale, ma questa condizione è soltanto apparente. Il montaggio ha delle regole che deve seguire, una sorta di filo logico, molto delicato da mantenere soprattutto per quanto riguarda i salti temporali. Il montaggio costituisce una delle caratteristiche specifiche del cinema come medium espressivo, ed è forse la caratteristica che più lo contraddistingue dal teatro. Intendiamo riproporre in questa sede il passo di *Film come arte* in cui Arnheim affronta questo tema,

perché riteniamo alquanto importante il fatto che alla fine del ragionamento lo psicologo finisca per chiamare in causa la fotografia, quasi come se per lui questa sia intrinsecamente correlata con il film. Vedremo in seguito come questo fatto, non infrequente nell'opera, costituisca per noi motivo di ritenere *Film come arte* un importante testo teorico sulla fotografia.

Il cinema può comunque prendersi assai maggiori libertà del teatro con lo spazio e col tempo. Anche nel teatro è lecito far svolgere una scena in un posto e in un periodo di tempo completamente diversi da quelli della scena precedente. Ma le scene con una continuità realistica di spazio e di tempo sono lunghissime e non ammettono interruzioni. Qualsiasi cambiamento dev'essere indicato da un'interruzione precisa: cala il sipario oppure la scena diventa buia. Si potrebbe pensare che debba disturbare il pubblico vedere tanti avvenimenti slegati su una sola e medesima scena. Che questo invece non accada si deve a un fatto curiosissimo: al fatto cioè che l'illusione creata da un'opera d'arte (o da un film) è soltanto parziale. In ogni scena particolare si cerca il realismo. I personaggi debbono parlare come le persone nella vita reale: un domestico come un domestico e un duca come un duca. (Ma anche qui abbiamo una limitazione: il domestico e il duca debbono parlare in modo chiaro e abbastanza forte, e cioè in verità in modo troppo chiaro e troppo forte.) Non si deve illuminare un salotto moderno con un'antica lampada romana, né mettere un telefono accanto al letto di Desdemona. Eppure la stanza non ha che tre pareti: manca la quarta, quella che dovrebbe separare la scena dal pubblico. Qualsiasi pubblico scoppierebbe a ridere se un pezzo di scena, crollando, mostrasse che la parete della stanza non è che cartone dipinto, oppure se si sentisse il rumore d'un colpo alcuni secondi prima che spari una pistola. Ma qualsiasi pubblico accetta la convenzione per cui sulla scena una stanza ha soltanto tre pareti. Questa deviazione dalla realtà viene accettata perché la tecnica del teatro la esige. Il che equivale a dire che si tratta di un'illusione soltanto parziale. Il palcoscenico partecipa, per così dire, di due diversi mondi che s'intrecciano e s'intersecano. Riproduce la natura, ma una parte soltanto della natura, separata temporalmente e spazialmente dal tempo e dallo spazio reale dell'"edificio" in cui il pubblico si trova. Il palcoscenico è al tempo stesso una vetrina, una mostra e il luogo dell'azione. Entra così nel regno del fittizio. L'elemento d'illusione è relativamente forte nel caso del teatro perché abbiamo uno spazio reale (il palcoscenico) e un periodo di tempo reale. La componente dell'illusione è invece molto debole quando guardiamo un'immagine: per esempio una fotografia posata su un tavolo dinanzi a noi. La fotografia, come il palcoscenico, rappresenta un posto particolare, e un tempo (un momento del tempo) particolare, ma non, come avviene in teatro, coll'aiuto d'uno spazio reale e d'un periodo di tempo reale. La superficie del quadro *rappresenta* uno spazio dipinto; e questo è astratto a tal punto che la superficie del quadro non ci dà per nulla l'illusione d'uno spazio reale (Arnheim 1960, 61-62).

La dimensione in cui il cinema si trova ad esistere è un luogo medio fra fotografia e teatro, dunque. Ciò che accomuna un film ed un'opera teatrale è il fatto che venga

presentato lo spazio, ma ciò avviene in due dimensioni, come in una fotografia o un dipinto. Come nel teatro e diversamente che in una fotografia, nel cinema si ha un trascorrere del tempo, che però può avvenire in modo estremamente più elastico che sul palcoscenico.

Il cinema, come il teatro, ci offre [...] un'illusione parziale. Fino a un certo punto ci dà l'illusione della vita reale. E questo elemento è tanto più forte in quanto, contrariamente al teatro, il cinema può veramente rappresentare la vita reale – e cioè non creata artificialmente – in un ambiente reale. D'altro lato, assomiglia a un quadro assai più del teatro. L'assenza del colore, di profondità tridimensionale, la rigida limitazione imposta dallo schermo, eccetera, tolgono al cinema ogni realismo. Continua a essere allo stesso tempo una cartolina illustrata piatta e la scena di un'azione viva (Arnheim 1960, 62-63).

Il montaggio, pertanto, non viene ad essere, come per i formalisti russi, la discriminante per definire “arte” il cinema, poiché in sé esso costituisce semplicemente una possibilità artistica (non solo tecnica); i salti spaziali e temporali che esso rende possibili non disturbano lo spettatore e sono importanti strumenti espressivi se e solo se vengono utilizzati in modo corretto e positivo. Per questo motivo il montaggio non è in nessun modo completamente arbitrario, ma anzi deve essere massimamente ragionato e studiato.

Il cinema, secondo Arnheim, si struttura attorno ad una “illusione parziale”.

Molte persone abituate a ragionare in termini chiari, troveranno vaga questa teoria dell'“illusione parziale”. Non è forse la completezza l'essenza stessa dell'illusione? Com'è possibile, quando si sta seduti su una sedia in casa propria a New York, circondati dai nostri amici, immaginare d'essere a Parigi? Come si può credere di guardare una stanza quando un momento prima nello stesso posto c'era una strada? Eppure è possibile. Secondo una psicologia ormai superata, che però ha ancora radici profonde nel pensiero popolare, un'illusione può essere forte soltanto se è completa in ogni suo particolare. Ma tutti sanno come il goffo scarabocchio nel quale il bambino cerca di disegnare un volto umano con due puntini, una virgola e una lineetta, possa essere pieno d'espressione e rappresentare collera, divertimento, paura, ecc. L'illusione è forte anche se la rappresentazione è lungi dall'essere completa: e questo accade perché anche nella vita reale difficilmente riusciamo a cogliere tutti i particolari (Arnheim 1960, 64-65).

Il motivo per cui abbiamo deciso di riportare quest'ultima citazione è che riteniamo ci sia un collegamento forte, seppure indiretto, con un altro momento della produzione successiva dell'autore. Nel 1932 Arnheim, in questo suo primo scritto teorico, si

premura di affrontare cosa sia l'illusione, o quantomeno di specificare con attenzione cosa egli intenda con questa definizione. Ciò è alla base della critica che, nel 1962, lo psicologo muove ad Ernst Gombrich, in una celebre recensione di *Art and Illusion* (Gombrich 1957). La recensione, intitolata *Art History and the Partial*,<sup>113</sup> compare poi in *Toward a psychology of Art. Collected essays* (Arnheim 1966). Una delle critiche più pesanti che a Gombrich vengono mosse in questo saggio breve, riguarda proprio il concetto di illusione.<sup>114</sup>

Gombrich presenta il suo libro come uno studio della psicologia della rappresentazione pittorica: ma fondamentalmente connette l'arte all'illusione. A prima vista la sua insistenza sull'illusione è sconcertante. Non si può asserire che qualsiasi rappresentazione tenda all'illusione senza dilatare il significato del termine in una misura che l'autore difficilmente potrebbe accettare. Se, però, l'illusione non è che una delle varietà dell'effetto pittorico, non si potrà trattare di rappresentazioni in un libro che riguarda l'illusione senza mutilare gravemente il proprio argomento. Non è facile scoprire quale sia il preciso nesso secondo il quale i due temi si connettono nella mente dell'autore, perché il volume presenta numerose osservazioni pertinenti sul modo secondo il quale può costituirsi un'illusione, ma non definisce in se stesso il termine. E che il termine possieda un unico significato non è sostenibile, se appena si studiano i molteplici e vari esempi portati da Gombrich (Arnheim 1966, 190).

L'"illusione parziale" si basa, dunque, sul fatto che nella vita quotidiana non cogliamo immediatamente i dettagli di ciò che percepiamo. In un primo momento la nostra vista ricava una visione d'insieme che è perfettamente sufficiente a cogliere quello che della scena ci occorre, ci è utile. Questo stesso meccanismo funziona quando ci rivolgiamo a scene riprodotte, ottenendo di esse sempre visioni complete. Perché l'illusione abbia luogo è necessario che gli elementi essenziali siano ben espliciti e strutturati, e non per forza i dettagli. L'arte cinematografica si basa, essenzialmente, su questo.

Un altro errore da evitare è credere che la macchina da presa, al fine di produrre buone immagini, debba muoversi come farebbero i nostri occhi. Gli occhi non lavorano autonomamente, ma in sinergia con tutto il resto del nostro corpo. Per questo motivo ci sono scene di alcuni film che possono darci vertigini o senso di fastidio. Ciò avviene perché il nostro corpo reagisce a degli impulsi che entrano dagli occhi senza un suo contemporaneo coinvolgimento. Il movimento della macchina da presa è pertanto

---

<sup>113</sup> *La storia dell'arte e il dio partigiano*

<sup>114</sup> Su come venisse intesa l'"illusione" in chiave psicanalitica cfr. Kris 1952, 32-39.

completamente diverso da quello dei nostri occhi ed anche questo rientra nel bagaglio di potenzialità che l'artista del cinema ha a disposizione.

Proprio per descrivere al meglio quali siano le risorse specifiche, in chiave artistica, del cinema (e, secondo noi, anche della fotografia), Arnheim intitola *Le risorse artistiche della macchina da presa e la pellicola* il primo paragrafo del secondo capitolo di *Film come arte, Come si fa un film*. Il cinema degli albori viveva in posizione subordinata rispetto al teatro, riducendosi a creare delle immagini che apparivano come parte di spettacoli teatrali o di varietà; in questo periodo il suo scopo era quello di riprodurre scene della vita reale. È inevitabile, in questa prospettiva, che il piacere che lo spettatore poteva trarre dalla visione del film dipendesse in modo esclusivo dal soggetto rappresentato. Solo in un periodo successivo il cinema si sviluppò al punto che i produttori iniziarono a produrre in modo del tutto consapevole opere artistiche.

Sullo stesso autore del film influisce il fatto che il suo materiale fotografico ha una forte rassomiglianza con la realtà. A differenza degli strumenti dello scultore o del pittore, che non producono di per se stessi nulla che assomigli alla natura, appena la macchina da presa si mette a girare, ne risulta meccanicamente qualcosa di simile alla realtà. Esiste il pericolo che l'autore s'accontenti di quest'informe riproduzione. Affinché l'artista del cinema possa creare un'opera d'arte è importante ch'egli coscientemente accentui le particolarità del proprio mezzo espressivo. Ma questo dovrebbe essere fatto in modo che il carattere degli oggetti rappresentati non venga distrutto, ma piuttosto rafforzato, concentrato e interpretato (Arnheim 1960, 71-72).

L'esempio che lo psicologo di Berlino sceglie per rafforzare questa considerazione è la celebre scena in cui, nel film *The Immigrant*<sup>115</sup> del 1917, Charlie Chaplin viene ripreso da dietro mentre è affacciato alla ringhiera del ponte di una nave in cui molti passeggeri stanno pagando dazio al mare in burrasca, anch'essi affacciati verso le acque. Lo spettatore è immediatamente portato a supporre che anche Chaplin sia impegnato nella stessa antipatica operazione degli altri passeggeri, fin quando ecco che l'attore si volta con in mano un grosso pesce: stava pescando! Non è importante, in questa scena, solamente il soggetto, poiché è nelle caratteristiche della macchina da presa il poter inquadrare una certa area, e di questa peculiarità si è avvalso il regista (lo stesso Chaplin) per ottenere un effetto artistico, in questo caso di grande e comico stupore. Dal contesto della scena, in cui tutti vomitano, lo spettatore è portato volutamente a credere

---

<sup>115</sup> *L'emigrante*



che anche Charlot lo stia facendo, e la rivelazione di qualcosa per nulla ovvio come la comparsa del pesce crea l'effetto.

Nel momento in cui un soggetto viene inquadrato, è possibile, posizionando la macchina da presa in posizioni diverse, evidenziare altrettante diverse caratteristiche del soggetto ripreso. Perché ciò avvenga con successo, però, è necessario che il soggetto risulti costantemente riconoscibile, altrimenti ogni pretesa artistica risulterà vanificata. Secondo Arnheim, infatti, i due aspetti fondamentali che mai devono essere trascurati per ottenere un'immagine artistica sono 1-che l'oggetto sia sempre mostrato in modo caratteristico e 2-che sia sempre soddisfatto il senso della forma dello spettatore. Addirittura, spingendosi ancor più oltre con la portata di queste considerazioni, Arnheim rileva come sia possibile ottenere, inquadrando da punti diversi un soggetto, immagini di elevato interesse formale a prescindere dal contenuto, e ciò avviene poiché lo spettatore coglie innanzitutto gli aspetti della scena legati alla forma. Pensiamo che sia qui evidente la lezione di Köhler e Wertheimer. Lo scopo di Arnheim è quello di analizzare l'opera, il film, come prodotto finito, e quali siano gli effetti che esso provoca nello spettatore. Non rientra, pertanto, nella sua analisi, alcuna descrizione degli aspetti psicologici legati all'invenzione di una scena, cioè il processo mentale compiuto dal regista. È evidente, in questo senso, l'enorme distanza che intercorre fra una critica arnheimiana di un film ed una di stampo marxista francese, o psicanalitica, o formalista nel senso della tradizione russa. Una inquadratura può nascere anche per caso, e solo in un secondo momento essere ritenuta valida e tenuta; ciò è altrettanto vero, se non addirittura di più, per quanto riguarda le immagini fotografiche.

Anche l'attenzione alla forma, comunque, deve essere ben regolata e bilanciata con tutti gli altri aspetti. Su questo argomento è esemplare come Arnheim rifletta sulla scena del processo a Giovanna d'Arco nel famoso film *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer che già abbiamo citato in precedenza. Secondo Arnheim, in quella scena l'interesse è dato esclusivamente dal dialogo; solo in un secondo momento il regista decise di movimentare la scena utilizzando inquadrature da punti insoliti e continuamente diversi dei volti degli accusatori e della pulzella. Il risultato del Dreyer fu quello di creare dei magnifici ritratti completamente privi di alcun valore artistico, il suo interesse si è rivolto esclusivamente alla forma, producendo infatti una sterile "forma per la forma," un errore capitale. Nella nostra interpretazione, questo importante passaggio di *Film come arte* è determinante per comprendere il medium fotografico. Se Arnheim, infatti,

critica Dreyer accusandolo di aver dato vita a dei “ritratti” ciò significa che la sua attenzione si è rivolta in fasi separate ad immagini separate (le diverse inquadrature). Considerando il film nel suo insieme, la scena è coerente e sensata, e la vorticosità delle inquadrature è dovuta al significato che il regista intendeva veicolare attraverso le immagini, ma, come scritto poco sopra, questi aspetti non erano interessanti per Arnheim. Riteniamo, quindi, che spesso nelle analisi dello psicologo cinema e fotografia diventino termini quasi intercambiabili.

Abbiamo visto come, agli inizi, nel cinema ci si concentrasse solamente sulla registrazione di ciò che nella vita reale succedeva, utilizzando a tal fine inquadrature frontali e fisse. Le inquadrature divennero variabili quando ci si rese conto delle enormi potenzialità artistiche del medium.

L'oggetto come tale non fu più in primo piano. Più importante divenne la presentazione visiva delle sue qualità, il suo esprimere un'idea implicita e così via (Arnheim 1960, 77).

Generalmente, nella quotidianità, la nostra vista si concentra sugli aspetti che più contano in una determinata situazione, trascurando tanto i dettagli quanto le qualità formali. Per comprendere un'opera d'arte serve invece porre la nostra attenzione proprio sulle proprietà formali, assumendo un atteggiamento in un qualche modo “innaturale”. È possibile guidare a tale atteggiamento attraverso la scelta delle inquadrature, così come ottenere, in caso di cattiva riuscita in questa operazione, effetti del tutto opposti rendendo una scena completamente incomprensibile.<sup>116</sup>

Quando dei solidi vengono proiettati su una superficie piana non significa che ogni oggetto debba essere per forza ripreso da una particolare angolatura. È infatti molto importante il modo in cui nel tutto della ripresa ogni oggetto venga ad assumere una posizione relativa in rapporto agli altri che lo circondano (il rapporto tutto-parti che abbiamo analizzato sia trattando Köhler che Wertheimer). Un oggetto può, in relazione ad un osservatore in posizione statica, nascondere del tutto o parzialmente un altro vicino, così come nella vicinanza ricavare caratteristiche particolari. Questa limitazione permette all'artista di ottenere determinati effetti.

È compito del regista sottolineare gli oggetti – rendendone uno cospicuo, nascondendone un altro che può turbare o apparire insignificante – senza esser obbligato a interferire con gli

---

<sup>116</sup> Si confronti, sul tema, Arnheim 1962, in cui, sebbene si tratti di opera pittorica, viene descritto come possa avvenire per tappe successive il processo che porta al lavoro finito.

oggetti in modo da accentuare i loro rapporti reciproci: rapporti visivamente evidenti solo quando si collochi la "camera" in una determinata posizione (Arnheim 1960, 81).

Il regista, potendo riprendere da un angolo definito che spetta a lui scegliere, può ordinare gli oggetti<sup>117</sup> a suo piacimento, in modo da suggerire rapporti funzionali all'idea che con una scena intende esprimere, secondo il principio, caro all'autore per tutta la sua produzione, che "le cose che non significano nulla non hanno ragion d'essere in un'opera d'arte" (Arnheim 1960, 83). La conclusione, ormai evidente, di quanto finora riportato, è che i mezzi specifici del cinema permettono di superare la semplice riproduzione, operando una completa rappresentazione. E così come all'artista sono richieste determinate attenzioni e competenze, allo stesso modo anche lo spettatore deve essere capace di liberarsi da aspettative legate al soggetto rappresentato e concentrarsi sugli aspetti formali.

L'arte incomincia soltanto dove finisce la riproduzione meccanica, dove le condizioni della rappresentazione servono in un certo senso a foggare l'oggetto. E lo spettatore si dimostra privo di un'adeguata comprensione quando si limita a osservare il contenuto: un'automobile, una coppia d'innamorati, un cameriere infuriato. Deve saper spostare la propria attenzione alla forma e giudicare *come* sono rappresentati l'automobile, gl'innamorati, il cameriere (Arnheim 1960, 91).

La profondità ridotta costituisce un altro importante strumento di cui il regista dispone in chiave artistica. Nel cinema, infatti, un oggetto contemporaneamente appare sia come solido che come piatto, e questa è una sua qualità formale di massimo rilievo. Infatti, in un film, un oggetto appare allo stesso tempo in due quadri di riferimento (bidimensionale e tridimensionale) del tutto diversi fra loro, e pertanto assume in un medesimo istante due diverse funzioni in due diversi contesti. La mancanza di profondità è un elemento di irrealtà, se così si può dire, nel senso che si pone come grande differenza fra immagine filmica e scena della vita reale. La conseguenza principale di questo elemento è la quasi perfetta scomparsa dei due fenomeni delle costanti della dimensione e della forma che caratterizzano la nostra percezione dell'ambiente che ci circonda. Il regista può avvalersi di questa sparizione in chiave artistica, trasformandola in strumento espressivo: ad esempio, una locomotiva in avvicinamento inquadrata di fronte appare nella scena sempre più grande col suo appropinquarsi, ma da un punto di vista fisico, nello spazio reale la sua dimensione non

---

<sup>117</sup> Cfr. Arnheim 1954

cambia punto. Nei film in cui l'illusione di profondità rimane forte, quindi non si gioca con la caratteristica del medium cinematografico di profondità ridotta, le variazioni di grandezza divengono simili a quelle percepite nella vita reale, e sono pertanto del tutto trascurabili dal punto di vista artistico. Poiché "i tecnici non sono artisti" (Arnheim 1960, 96), non cercano di dare all'artista mezzi di espressione efficaci, ma cercano di aumentare il grado di realismo nelle riprese. L'introduzione del colore (anche in fotografia) e del sonoro rispecchiano questo atteggiamento, cercando la riproduzione fedele della realtà, e questo indirizzo è indicato direttamente dalle esigenze degli spettatori, è il pubblico a richiederlo.

Ogni passo che avvicina il cinema alla realtà rappresenta un successo. Ogni nuovo successo serve a riempire le sale dei cinema. Ecco perché l'industria cinematografica segue con interesse così avido questi sviluppi e perfezionamenti tecnici (Arnheim 1960, 97).

Quando un artista può basarsi solamente sul bianco e nero gli è permesso di ottenere degli effetti molto vivi ed impressionanti, ed il suo ruolo di plasmatore diviene essenziale alla produzione artistica. Considerando un pittore, infatti, egli non si limita a prendere i colori della natura (come fa il cinema a colori), ma li interpreta riproducendoli sulla sua tavolozza. Ridistribuendoli sulla tela può allontanarsi dalla natura per esprimere la propria visione: è in questo che sta l'essenza stessa dell'arte. Ne consegue, effettuando il percorso in direzione opposta, che il colore avvicini ad una riproduzione pedissequa della realtà, allontanando dall'arte. Si potrebbe obiettare, a questa considerazione arnheimiana, che il colore nel cinema non sia mai lo stesso colore della realtà, e che anzi appaia in esso molto diverso. Per Arnheim, però, è già sufficiente l'atteggiamento generale a rafforzare la sua tesi, poiché i limiti della resa del colore su pellicola riscontrabili nei film dell'epoca non dipendono da altro se non da una fase ancora acerba della tecnica cinematografica. Con il passare del tempo, ed in questo la storia ha sicuramente dato ragione allo psicologo, queste limitazioni si sarebbero (e si sono) via via assottigliate, e i film digitali a noi contemporanei ne sono evidente dimostrazione. Allo stesso modo della profondità ridotta, la scala di grigi, su cui si struttura quello che chiamiamo bianco e nero, costituisce una fondamentale variante rispetto alla natura, che permette al regista di creare effetti artistici dosando sapientemente luci e ombre. Il regista sa (vede) al momento della ripresa come i colori risulteranno sulla pellicola in bianco e nero, originando grigi più chiari o più scuri, e può decidere come disporre gli oggetti e come muovere la macchina per esprimere la sua

visione di una scena. Esclusivamente il bianco e nero permette di focalizzare l'attenzione sulle qualità formali di una scena quotidiana, laddove i colori vanno a costituire, all'opposto, una tremenda confusione e sono causa di distrazione.

Abbiamo visto in precedenza come esistano enormi differenze fra i nostri occhi e lo schermo, nel senso che i primi dispongono di un campo visivo praticamente illimitato, mentre lo schermo costituisca in sé una limitazione dell'angolo visivo. L'immagine visiva ha limiti precisi, e ci è concesso di vedere solamente ciò che entro questi limiti ci viene presentato. Il regista ha il compito di scegliere fra gli infiniti aspetti della realtà quali devono comparire al nostro sguardo, e questo è un potentissimo strumento creativo: il regista attribuisce un significato agli oggetti e ad ogni altro particolare. Riteniamo, in questa considerazione, di notare una importante affinità con la poetica di un grandissimo fotografo paesaggista come Franco Fontana, il cui motto "cancellare per eleggere" richiama proprio gli aspetti qui descritti da Arnheim, trasposti in ambito fotografico.<sup>118</sup>

I limiti dell'inquadratura sono assimilabili alla cornice di un quadro, e vengono a costituire degli assi (due verticali e due orizzontali) secondo i quali ogni linea verticale, orizzontale o obliqua della scena deve orientarsi. È fondamentale che in tutte queste linee si venga a stabilire un equilibrio sia fra di loro che in relazione ai margini.

Non c'è equilibrio nell'infinito, se non forse nei disegni delle tappezzerie, dove si trova un'uniformità in serie che non si può naturalmente applicare al cinema (Arnheim 1960, 103).

L'immagine del cinema è, quindi, finita; è possibile riscontrare delle difficoltà anche solo nel momento in cui, su richiesta dell'industria, gli schermi sono diventati sempre più grandi. Più è grande la superficie di uno schermo, più diviene difficile organizzare e strutturare gli elementi al suo interno, così come, soprattutto, comprenderli.

La tentazione d'ampliare la grandezza dello schermo s'accompagna al desiderio del film a colori, stereoscopico e sonoro. È quanto desiderano coloro che ignorano come l'effetto artistico sia legato ai limiti del mezzo e aspirano alla quantità piuttosto che alla qualità. S'ostinano a volersi sempre più avvicinare alla natura, e non capiscono che così facendo rendono sempre più difficile al cinema d'essere arte (Arnheim 1960, 104).

Allo stesso modo in cui nel cinema non è presente una continuità nel tempo e nello spazio, così neppure alcuna esperienza sensoriale che non sia visiva. Quando guardiamo

---

<sup>118</sup> Cfr. Fontana 2010

un avvenimento che ha luogo nella nostra realtà quotidiana, come richiamato sopra, ci avvaliamo, oltre che, ovviamente, della vista, anche di altri sensi, dell'equilibrio e di altre esperienze cinestetiche. La cinestesia è, in ambito psicologico, quella specifica sensibilità muscolare, di tipo propriocettivo, che ci permette di regolare e coordinare la nostra attività motoria, cioè la sincronizzazione e il controllo dei nostri movimenti. Se non come conseguenza di gravi patologie neurologiche, non è mai possibile in alcuna circostanza sospendere il funzionamento di questa sensibilità, che, da un punto di vista estetico, deve essere sempre considerata come una parte integrante e condizionante della percezione e quindi dell'esperienza estetica. In *Film come arte* Arnheim nomina solamente questo tipo di fenomeno, senza darne spiegazioni o indagarne a fondo la portata, ma in altri luoghi della sua vasta produzione scientifica il tema è ben affrontato e considerato. A titolo esemplificativo, in questa sede riteniamo interessante richiamare le osservazioni, al riguardo, che lo psicologo riporta in *Arte e percezione visiva* (Arnheim 1954) sul ruolo delle esperienze cinestetiche nella danza, caso particolare che, per la sua radicalità, viene a costituire un esempio chiarissimo; inoltre, considerando la danza come medium, è possibile compiere un fondamentale collegamento con l'arte cinematografica. La danza e il teatro hanno in comune una caratteristica particolarissima, cioè che l'artista, lo strumento di cui esso si avvale e la sua opera sono indistricabilmente fusi e connessi in un unico oggetto fisico che è il corpo umano.

Una conseguenza curiosa di ciò è che la danza viene ad essere creata essenzialmente in un *medium* differente da quello con cui si mostra al pubblico: lo spettatore, infatti, fruisce di un'opera d'arte di carattere strettamente visuale; anche il danzatore, talvolta, si serve d'uno specchio; anch'egli, talvolta, ottiene un'immagine visuale più o meno vaga della sua stessa esecuzione, e, naturalmente, in quanto membro d'un gruppo o in quanto coreografo, può vedere l'opera degli altri danzatori; ma per quanto riguarda il suo corpo, egli si trova a creare, essenzialmente, entro il *medium* delle sensazioni cinestetiche presenti nella sua muscolatura, nei suoi tendini, nelle sue articolazioni. Questo fatto dovrebbe esser notato, se non altro perché alcuni estetologi hanno sostenuto che soltanto i sensi "superiori" della vista e dell'udito possono costituire mezzi espressivi artistici (Arnheim 1954, 322-323).

Ogni forma visiva è essenzialmente dinamica, in quanto insieme di forze percettive interagenti tra loro, e ciò vale anche per la forma cinestetica. Un danzatore ha come strumenti espressivi la tensione ed il rilassamento, così come l'equilibrio. Poiché, come già avuto modo di sottolineare in precedenza in questa ricerca in più d'una occasione, è fondamentale rapportarsi ad un medium considerandolo secondo la sue caratteristiche

specifiche, le esperienze cinestetiche divengono la chiave stessa per comprendere l'arte della danza (e del teatro). Le esperienze cinestetiche, infatti, hanno la stessa natura dinamica delle immagini che lo spettatore vede del corpo del danzatore, e fra le prime e le seconde viene a costituirsi una straordinaria corrispondenza che non può essere ritenuta marginale. Danzatori ed attori devono essere capaci di regolare i propri movimenti e le proprie espressioni in modo appropriato e bilanciato, in modo da non creare tensioni e fratture fra il medium cinestetico e quello cui appartiene l'opera finita, cioè la danza o il teatro.

Il danzatore deve dunque imparare quanto grande o veloce un suo gesto dovrebbe essere per ottenere l'effetto desiderato. Ovviamente la dimensione adatta dipenderà anche dalla funzione del pattern motorio in tutto quanto lo spettacolo e dalla dimensione dell'immagine ricevuta dallo spettatore, Il movimento del danzatore potrà essere più esteso di quello dell'attore che è sempre sottoposto alla parola. Per la stessa ragione i gesti dovettero essere abbassati di tono quando il film sonoro<sup>119</sup> aggiunse il dialogo all'immagine visiva. L'azione scenica richiede movimenti più vasti di quella filmica, e il leggero sollevamento d'un sopracciglio in un primo piano sarà pari a un vasto gesto di sorpresa in un campo lungo. Per andar incontro a simili esigenze il danzatore e l'attore devono sviluppare delle appropriate scale di grandezza e di velocità da un punto di vista cinestetico (Arnheim 1954, 323-324).

Di seguito rispetto al passo citato, Arnheim fa notare come per un lungo periodo di tempo il movimento sia potuto essere usato per produrre forme visive artistiche esclusivamente da danzatori e attori di teatro, comportando come conseguenza che tutti i limiti meccanici dati dalla conformazione fisiologica dello scheletro umano hanno comportato altrettanti limiti in chiave espressiva (abbiamo più volte evidenziato come i limiti di un medium possano e debbano essere impiegati in chiave potenziale, cioè come caratteristiche espressive tipiche e possibilità artistiche). Un corpo, infatti, è sempre dotato di un peso fisico di cui non può liberarsi, e che pertanto risulta una componente

---

<sup>119</sup> Non intendiamo, in questa sede, concentrarci nel dettaglio sulle riflessioni di Arnheim sul sonoro in cinematografia, in quanto non pertinenti col tema della nostra ricerca. A titolo esemplificativo riportiamo una citazione dal saggio «Nuovo Laocoonte»: *Le componenti artistiche e il cinema sonoro*, di qualche anno successivo a *Film als Kunst*: "La seguente investigazione è stata suggerita dal senso di disagio da cui l'autore è colpito davanti ad ogni film parlato, e che nessuna abitudine riesce a quietare: dall'impressione che in questo campo qualche cosa non sia in ordine; che vi si presenti qualche cosa la quale per intime contraddizioni di principio debba sempre rimanere incapace di vivere. Il disagio suscitato dai film sonori è provocato, sembra, dal fatto che l'attenzione dello spettatore viene distolta, perché attratta verso due campi opposti: due mezzi combattono per conquistare lo spettatore invece di avvincerlo con forze concordi. Poiché tali mezzi si affaticano a esprimere in modo doppio l'identico soggetto, si crea una sconcertante simultaneità di due voci, ognuna delle quali non può dire che la metà di quanto vorrebbe, perché disturbata dall'altra" (Arnheim 1938, 322).

essenziale del momento compositivo. Oltretutto, non è possibile, proprio in quanto umano, un movimento esattamente perfetto, nel senso di coerente con l'idea frutto dell'ispirazione dell'artista, così come non è possibile ripetere più volte in diverse rappresentazioni un movimento esattamente identico ad uno precedente.

Soltanto il cinematografo fu capace di rendere dei movimenti visivi indipendenti da meccanismi. Combinandosi con la fotografia la nuova tecnica rese possibile la registrazione e manipolazione non solo del movimento umano ma anche di quello di altre cose naturali grandi o piccole. Mediante i movimenti della macchina da presa essa poté mettere in movimento oggetti immobili e poté limitare le leggi della gravità. In particolar modo, la tecnica dell'animazione aggiunse la dimensione motoria alla figura pittorica. Questo nuovo e assai promettente mezzo espressivo è stato fino ad oggi usato per scopi artistici solo da pochi pionieri. Ciò che ne abbiamo visto ci fa ritenere che il movimento potrà servire a rafforzare grandemente l'immediata espressività dell'arte "astratta", senza la quale le diverse combinazioni di forma rimangono soltanto un divertimento per lo sguardo (Arnheim 1954, 324).

#### 4.3. Le rubriche su *Cinema* e la collaborazione con la sorella Marie

L'avvento del regime Nazista in Germania obbligò Arnheim ad abbandonare la madre patria. Nel 1933 la diffusione di *Film als Kunst* venne bandita dal Reich, dando inizio a complesse vicende editoriali che videro, nello stesso anno, la traduzione in Inghilterra dell'opera completa, cosa che mai più si verificò in futuro, poiché lo stesso Arnheim rimaneggiò l'opera nel 1957 e le edizioni successive al 1960 videro sostituita la seconda parte del volume, dedicata al fruitore, da una serie di saggi che già erano apparsi in diverse sedi. Arnheim scelse di fuggire in Italia,<sup>120</sup> ed in particolare a Roma, in cui fu chiamato come collaboratore presso l'IICE (l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa), allora diretto da Luciano De Feo. La fama di Arnheim e del suo libro di esordio aveva già varcato i confini nazionali, e la sua esperienza e conoscenza vennero considerate preziose contributi al nascente progetto di una Enciclopedia del Cinema a cui l'Istituto lavorava già dal 1929. Il periodo che Arnheim trascorse in Italia andò dal 1933 al 1938, anno in cui dovette nuovamente fuggire, prima a Londra e poi negli Stati Uniti, dove trascorse il resto della sua lunga vita. In questo lasso di tempo, i contributi che uscirono sia a firma Rudolf Arnheim che sotto vari

---

<sup>120</sup> Per una dettagliata e preziosa indagine sul periodo che Arnheim trascorse in Italia e i numerosi contributi che elaborò in quel periodo, rimandiamo a D'Aloia 2009.



pseudonimi più o meno accertati, furono numerosi. Ai fini della presente ricerca, ciò che ci preme analizzare è la collaborazione con la sorella Marie Arnheim-Gay, fotografa, che vide lo psicologo impegnato direttamente nell'analisi del medium fotografico. All'interno della famosa rivista *Cinema*, fondata da Ulrico Hoepli nel 1936, appariva una rubrica *Fotografia*, la cui cura era assegnata al fotografo Guido Pellegrini. A questa importante rubrica ve ne era affiancata un'altra, dedicata ai fotografi amatoriali e intitolata *Voi fotografate noi pubblichiamo*, in cui i lavori dei lettori venivano osservati, giudicati, interpretati e commentati. Questa parte della pubblicazione era stata assegnata proprio ad Arnheim ed alla sorella, ed appare, in effetti, difficile discernere quali interventi siano stati scritti dall'uno e quali dall'altra; la difficoltà è legata al fatto che i due usarono lo pseudonimo comune di "Marie Onussen", in cui il cognome è chiaramente il vocabolo "nessuno" scritto al contrario. Ciò che riteniamo, in ogni caso, molto interessante è che abbiamo certezza che Arnheim si sia occupato direttamente di fotografia, seguendone gli sviluppi tanto in chiave artistica che tecnica, e che quindi egli abbia maturato una costante conoscenza del medium approfondita e dettagliata. Il nome di Arnheim compare, ad ogni modo, in due brevi interventi intitolati *Memorie della camera oscura* e *Esame di coscienza*, in due numeri, rispettivamente, del 1937 e del 1938 della rivista menzionata; alcune osservazioni meritano di essere riprese.

Il primo articolo menzionato (Arnheim 1937) è di carattere storico, e dal tono vagamente malinconico. L'intento generale del pezzo è quello di richiamare alla memoria dei lettori appassionati di fotografia la figura di Karl Dauthendey,<sup>121</sup> cui si deve la sperimentazione e la prima applicazione in Germania della tecnica del dagherrotipo. In particolare, Arnheim pone l'accento su come il delicato procedimento, solamente a grandi linee illustrato da Louis-Jacques-Mandé Daguerre, abbia richiesto una complessa e lunga trafila di esperimenti e sacrifici, sia economici che personali, a Dauthendey prima di dare esiti positivi. In effetti, l'interesse di questo richiamo arnheimiano, non è trascurabile, poiché è un dato di fatto che figura di questo pioniere della camera oscura passa generalmente innominata nelle principali storie della fotografia. Di enorme interesse teorico, invece, appare ai nostri fini l'articolo *Esame di coscienza* (Arnheim 1938b), in cui troviamo fondamentali osservazioni sulle questioni del realismo, della rappresentazione e del posto della fotografia nel mondo dell'arte. Abbiamo già trattato

---

<sup>121</sup> Uno dei rarissimi casi in cui il fotografo viene menzionato, ed anzi addirittura viene riportato un suo autoritratto con la sua fidanzata su dagherrotipo, è, sorprendentemente, in Benjamin 1931. Per un possibile confronto fra Arnheim e Benjamin cfr. Fossaluzza 2013.

sopra alcuni di questi aspetti, ma l'articolo considerato è un tale condensato concettuale che intendiamo ripercorrerlo brevemente, anche a rischio di incorrere in qualche ripetizione.

Dall'esordio del pezzo possiamo dedurre chiaramente come Arnheim seguisse con attenzione gli sviluppi e le conquiste ottenute dal medium fotografico, fino al punto di ritenere indispensabile un annuale momento di riflessione in cui ricapitolare e ridiscutere i suoi limiti e le sue potenzialità artistiche.

Dopo una leggera nota critica nei confronti dell'utilizzo del colore in fotografia, troviamo lo stralcio:

Nella fedele riproduzione del nostro mondo, la fotografia monocroma è arrivata a una perfezione difficilmente superabile. Basta guardare la sorprendente e istruttiva bellezza delle prese scientifiche che presentano, e nello stesso tempo interpretano, per esempio, il movimento reso rigido – mediante un'istantanea di un centomillesimo di secondo – della superficie di un liquido su cui cade una goccia, oppure l'immagine microscopica del cuore di un pollo, la testa di una zanzara, le particelle cristalline della polvere (Arnheim 2009, 276).

Ciò che si evince dalla citazione è di fondamentale importanza: il perfezionamento tecnico (e tecnologico) in ambito fotografico ha fatto sì che fosse possibile superare la semplice riproduzione meccanica della natura ed ottenere la facoltà di compiere rappresentazioni, fino a prima riservata alle arti non riproducibili. Seguendo gli esempi scelti da Arnheim di una goccia che cade sulla superficie di un liquido o di una immagine microscopica, possiamo esemplificare sostenendo che la macchina fotografica può “vedere” cose che l'occhio umano non può cogliere. Per motivi fisiologici cui abbiamo già accennato sopra, al nudo occhio umano è negata la possibilità di cogliere il preciso momento in cui la goccia viene a contatto con la superficie (troppo breve), come di indagare gli aspetti caratteristici di un tessuto organico (troppo piccoli). Proprio questa differenza pare essere, come era stato nell'indagine sul cinema artistico, quella che può portare ad una produzione di immagini iscrivibili nel mondo dell'arte per mezzo di una macchina fotografica.

D'altra parte, la tecnica fotografica permette ormai di smaterializzare gli oggetti reali fino a farli divenire una specie di pura materia fotografica: una testa femminile, ben truccata, illuminata con raffinatezza, purificata da ogni elemento casuale e, diciamo, fisiologico mediante trucchi magici della stampa e del ritocco, stilizzata magari da uno dei nuovi procedimenti come quello che trasforma ogni contorno in linea nera, sembra più veramente

creazione della fantasia artistica che non riproduzione di un prodotto di madre natura. È appunto fra questi due punti limite, fra materia reale e materia artistica, che il fotografo, come ogni altro artista, deve trovare la “sua” soluzione. Ogni possibile fotografia trova il suo posto in una gamma che va dall’istantanea fulminea che, senza pretese e possibilità di inquadratura ponderata, fissa la rara curiosità di un uomo mentre salta dall’aeroplano o di un serpente mentre inghiottisce un coniglio, fino alle studiatissime composizioni preparate con pazienza sotto le lampade dello studio (Arnheim 2009, 276).

La tecnica ha reso possibile alla fotografia di conquistarsi la propria specifica materia, quella che solo tramite i suoi mezzi espressivi può essere utilizzata ed organizzata al fine di produrre opere artistiche. Non solo la tecnologia, capace di creare otturatori talmente veloci da poter cogliere aspetti fuggevoli del reale, ma anche il processo di sviluppo e stampa nel suo complesso ha fatto sì che gli intenti meramente riproduttivi potessero essere, quando voluto, superati. Il fotografo può, attraverso la macchina, fissare dei momenti, estrapolare dalla natura degli aspetti specifici e particolari, e li può poi rielaborare e manipolare in sede di camera oscura fino a sottrarli alla natura stessa, da cui provengono. Il processo diviene veramente “creativo”, e i problemi che egli deve affrontare diventano gli stessi, in chiave di organizzazione degli elementi in gioco (il soggetto, la luce, i chiari e gli scuri, i contorni, gli sfumati, le bruciature, la posizione di tutto ciò che compare entro i limiti dell’immagine), che caratterizzano l’operato di pittori, scultori, architetti (e musicisti). L’istantanea e la composizione più complessa in camera oscura diventano i due poli, i due estremi da un punto di vista di realismo, entro cui il fotografo si trova ad operare.

Qual è la differenza essenziale fra pittura e fotografia, ossia fra l’immagine creata dall’uomo e quella fissata meccanicamente dall’obbiettivo e dalla emulsione? Probabilmente questa: che la pittura partendo dalla materia artistica vuole avvicinarsi soltanto fino ad un certo punto a quella reale, mentre al contrario la fotografia parte dalla riproduzione della materia reale e trova quindi la sua base naturale in essa anche quando la trasfigura (Arnheim 2009, 276-277).

Questa citazione esplicita chiaramente la questione, nell’ottica dello psicologo berlinese. La pittura, e ne è testimonianza e prova tutta la sua storia che, a partire da una fase astratta, si è sempre spinta in direzione di una resa fedele della natura (salvo poi, in parte, invertire la rotta con l’arte moderna e contemporanea); la fotografia, invece, proprio in virtù del fatto che, attraverso processi prettamente meccanici, fisici e chimici, dalla natura che riproduce deve compiere un processo di astrazione e rappresentazione, impossibile agli albori del medium e comunque ancora oggi complesso. Di seguito al

passo citato, Arnheim opera una distinzione, seppure non esplicita in termini teoretici, fra diversi generi di fotografia, che istaurano diverse relazioni col medium stesso. Lo psicologo fa giustamente notare come esistesse allora (e permanga tutt'oggi) un genere di fotografia documentaristico in cui lo scopo sia proprio quello di immortalare e fissare il più fedelmente possibile aspetti della natura, e come questo genere sia apprezzato e richiesto (pensiamo ai *reportages* di guerra o, all'estremo, alle riviste di gossip).

L'ebbrezza della verità documentaria per cui l'occhio si avvicina alle cose umili fino a escogitarne i dettagli quasi microscopici, porta all'estremo quella che era la fatica di certi pittori olandesi e tedeschi i quali copiavano con esattezza fanatica le venature di una foglia o le rughe di un viso senile. Da anni vediamo tante di queste fotografie e non ne siamo ancora sazi. Perché? Probabilmente perché la ricchezza dei dettagli naturali è inesauribile. Non lo è però la loro particolare espressione. E perciò un giorno ne saremo stanchi (Arnheim 2009, 277).

Il compito del fotografo documentarista, in realtà, non è affatto semplice come potrebbe sembrare senza una profonda riflessione. Le scene immortalate, infatti, devono il più possibile distinguersi da quelle costruite in studio, la naturalezza è fondamentale per la buona riuscita dell'immagine finale. Per questo motivo lo stesso Arnheim accosta la figura di questo tipo di fotografo ad un cacciatore, che deve faticosamente e lungamente muoversi nella natura per carpirne, non visto, alcuni tratti interessanti.

Dovendo evitare la poca naturalezza, il documentarista si appoggia su tutto quanto non è devastato dalla coscienza umana: sugli oggetti inanimati, sulle bestie, sugli inconsapevoli bambini, sulle persone semplici e forti, che non si confondono davanti all'obbiettivo. La vera difficoltà comincia di fronte all'uomo cosciente e al soggetto raggruppato consapevolmente. Onde l'invasione di paesaggi suggestivi, di bambini ridenti, di vecchi contadini che fumano la pipa: autentica materia fotografica, ormai però spesso meccanizzata fino a diventare vuota convenzione (Arnheim 2009, 277).

Dal brano citato possiamo capire che la discriminante che crea il confine fra fotografia documentaristica e fotografia di studio è la coscienza umana. Esplicitando questa osservazione, possiamo dire che la coscienza umana si oppone alla riuscita di una foto che vuole cogliere aspetti naturali non alterati. Questa alterazione può essere provocata da atteggiamenti sia di chi si trova di fronte alla macchina fotografica, sia di chi la utilizza; coloro che si trovano di fronte all'obbiettivo non devono notarlo, oppure devono essere nella particolare condizione di poterlo, meglio inconsapevolmente, ignorare. Allo stesso modo, il fotografo deve sforzarsi continuamente di non alterare le cose riprese così come esse si strutturano e configurano in un contesto naturale,

altrimenti contaminerebbe la scena con elementi proprio della fotografia di studio, ottenendo immagini fiacche e non convincenti. Non bisogna dimenticare, però, che scopo di ogni fotografia, come di ogni immagine pittorica, è quello di comunicare qualcosa di originale, di nuovo: l'espressione deve essere sempre tenuta in massima considerazione. La difficoltà di ottenere buone immagini anche in ambito documentaristico ha fatto sì che, nella storia e nella pratica, si consolidassero dei metodi standard, si creassero dei *clichés* ogni giorno più legati alla convenzione e meno potenti ed interessanti dal punto di vista espressivo. È questo il motivo, nonostante la larga fortuna di questo genere di fotografie, per cui sia raro incontrare immagini veramente buone, bei ritratti ben riusciti, nature morte davvero espressive. Alla fine, la buona fotografia è sempre difficile da ottenere a prescindere dal genere cui ci si riferisce.

“La fotografia parte, dicevamo, da una riproduzione meccanica della materia reale. Ecco perché è così difficile presentare fotograficamente oggetti o pose che non si incontrano nella vita” (Arnheim 2009, 277). Gli esempi a suffragio di questa affermazione sono stucchevoli fotomontaggi la cui tradizione nella storia è stata molto breve, in quanto immediatamente risultati non accettabili. Arnheim si riferisce alle prime sperimentazioni di composizione, assai diffuse all'epoca, “in cui si vede lo scheletro della morte alzare la clessidra sopra il globo terrestre” (Arnheim 2009, 278), ma riteniamo che già vi fossero importanti esempi di ottimi fotomontaggi (anche con l'utilizzo di scheletri) all'epoca, sia sufficiente pensare al movimento dadaista ed al fotografo John Heartfield<sup>122</sup> ed ai suoi lavori *Adolf il superuomo: ingoia oro e dice idiozie* e *Dieci anni dopo*.

Opportunamente stilizzati, [...] anche i motivi non veristici possono dare effetti persuasivi. Ma rimangono sempre eccezioni. La formula più felice della fotografia ci sembra sempre quella di portare su un livello formale superiore il soggetto documentario, cioè non preparato. [...] Invece non servono né le fotografie realistiche e soltanto realistiche in cui l'occhio dello spettatore erra senza la guida di un qualunque motivo formale, né quelle pittoriche e *flou* o quelle a *silhouette* in cui è scomparsa l'immediatezza della superficie e assente, d'altra parte, ogni precisa composizione e invenzione formale (Arnheim 2009, 278).

Appare, da questa ultima citazione, molto esplicito il dominio in cui deve muoversi la fotografia come medium: l'ambito che, distaccandosi dalla mera riproduzione asettica e

---

<sup>122</sup> Il suo nome originale fu Helmut Herzfeld (Berlino, 1891- Berlino, 1968) ed è famoso per esser stato il grande fotomontatore del movimento dadaista, concentrandosi su immagini satiriche antinaziste, pubblicate principalmente nella rivista *AIZ* del Partito Comunista Tedesco.

disorganizzata si estende fino, senza mai doverlo toccare, all'estremo opposto di forme che nulla hanno a che vedere con la natura. Il motivo di ciò è, nella prospettiva arheimiana, molto chiaro. Il soggetto, così come si trova in natura, non trova nessun corrispettivo di struttura organizzata e coerente nei limiti imposti dalle caratteristiche stesse del fotogramma, e pertanto risulta percettivamente inconsistente, non ben comprensibile, non significativamente espressivo. L'opposto, l'immagine che potremmo definire, sempre in ottica arnheimiana, "esasperata", è altrettanto da evitare, poiché non presenta più alcun collegamento con la natura, collegamento che distingue nella sua essenza la fotografia; si potrebbe dire che il lavoro che si concentra quasi esclusivamente sull'effetto di acidi su supporti costituisca un medium diverso, una scrittura di luce che non è, però, foto-grafia.

La forma ormai è allo stretto servizio del soggetto. Si è formato un ottimo mestiere portato avanti in tutti i paesi da bravi fotografi che si mantengono su un livello medio, sicuri di non cadere negli abissi del dilettantismo e del cattivo gusto, ma d'altra parte impediti, evidentemente dal carattere stesso dello strumento di cui si servono, a raggiungere la grande arte. Sembra ormai provato che la fotografia non è un mezzo adatto per la manifestazione del genio e che i magnifici ritratti del grande ottocentista Hill rappresentano il massimo di quanto si possa ottenere con una tecnica vincolata sempre alla riproduzione meccanica. Ma non per questo perderemo il gusto delle immagini tracciate dalla luce, immagini armoniose, suggestive e istruttive (Arnheim 2009, 279).

La fotografia, dunque, per le sue stesse caratteristiche intrinseche che la rendono specifico come medium, è impossibilitata a diventare arte completa. Il genio, figura tanto presente e discussa lungo tutto l'arco della storia della filosofia estetica (ben lungi qui dall'essere accomunabile a quello inteso in senso romantico) non può trovare nella fotografia una degna via per esprimere le proprie potenzialità. Arnheim cita, significativamente, David Octavius Hill, ed è bene, qui, ricordare chi egli fu al fine di capire a fondo il ragionamento arnheimiano.<sup>123</sup> Hill (1802-1870) fu il primo protofotografo ad avere una formazione da pittore.<sup>124</sup> La sua fama è dovuta, principalmente, al dipinto *The Signing of the Deed of Demission* (1843-1866), in cui ritrasse in un quadro di grandi dimensioni i 474 sacerdoti della Chiesa scozzese secessionista. Con l'aiuto del chimico dilettante Robert Adamson (1821-1848) egli

---

<sup>123</sup> La figura di Hill viene spesso richiamata negli scritti di Arnheim, ad esempio cfr. Arnheim 1974 e 1979.

<sup>124</sup> Anche Daguerre, in realtà, si dilettava con la pittura, ma Hill fu sicuramente più valente e capace.

realizzò una calotipia<sup>125</sup> che gli permise di fissare l'importante momento storico, che poi rielaborò in un secondo tempo nel suo studio di pittore. Fa notare Italo Zannier che "Hill e Adamson rimasero comunque fedeli alla posa pittorica" (Zannier 2009, 91) e, altrove, che il risultato fu un "orribile dipinto" (Zannier 1988, 109). Riteniamo che sia molto importante evidenziare che, affermando che il massimo cui possa ambire la fotografia sia di restare una ancella della pittura, Arnheim continui, di fatto, a rimarcare l'impossibilità di tale tecnica di dare effettiva e completa rappresentazione di quanto carpito dalla realtà. La tradizione di fotografi-pittori e pittori-fotografi, cioè di fotografi formati nelle botteghe di pittura prima di dedicarsi al mezzo meccanico e pittori che si avvalevano della fotografia come aiuto nella loro produzione, fu, in effetti, molto florida e ricca di esempi anche illustri, applicandosi sia nella ritrattistica, che nelle nature morte e nelle immagini di architetture.<sup>126</sup> È, però, molto interessante l'osservazione di Zannier che citiamo:

Dal punto di vista tecnico, le fotografie offrivano al pittore immagini già trascritte su una superficie bidimensionale, ossia trasferite in un codice affine a quello della pittura, con cui la fotografia ha in comune soprattutto la prospettiva, [...] e inoltre l'inquadratura, che definisce la composizione all'interno di un rettangolo (Zannier 2009, 93).

La fotografia non consegna alla pittura un materiale neutro, ma già un materiale, quotando Arnheim, essenzialmente fotografico. Ciò significa che una parte della rappresentazione, quantomeno la trasfigurazione secondo le sue caratteristiche di medium, è già stata compiuta; non ritenendo possibile una rappresentazione parziale, poiché essa è sempre o presente o assente, allora è lecito ammettere che anche la fotografia compia lo stesso procedimento della pittura e dell'arte in particolare. Certo, non tutta la fotografia, ma sicuramente quella che si muove, come descritto da Arnheim, all'interno di quel dominio che va dal mero documentarismo fino al confine con la totale emancipazione della forma, senza oltrepassarlo.

In conclusione di questo paragrafo, è curioso ricordare un volumetto che generalmente passa inosservato nella vasta produzione di Arnheim, vale a dire il libro, scritto con la sorella Marie, *Phototips on Children* (Arnheim 1939). In questo manuale si cercano di

---

<sup>125</sup> La *calotipia* fu il primo metodo negativo-positivo ad immagine latente, scoperto da William Henry Fox Talbot (1801-1877). Nella calotipia il supporto su cui si imprime il negativo è di carta, come nel procedimento cui Talbot si ispirò, sviluppato dall'amico John Frederick William Herschel (1792-1871) (cfr. Gilardi 1976, 37-38).

<sup>126</sup> Per fare qualche nome possiamo citare Charles Nègre (1820-1880), Edouard-Denis Baldus (1813-1882), Charles Marville (1816-1878). Adolphe Braun (1811-1877) fu addirittura disegnatore di stoffe con motivi tratti fotograficamente dall'architettura.

mostrare le difficoltà che si affrontano nel fotografare i bambini, a causa della loro impossibilità a mantenere alcuna naturalezza in posa e della difficoltà a immortalarli nelle scene di azione. Il volume non è di particolare interesse teorico, ma fa capire come Arnheim si interessasse di fotografia fin dalla giovane età. In una lettera a Richard Zakia del 1995, Arnheim ricorda con affetto la situazione in cui pubblicò quel libro, quasi più per necessità di sostentamento che non per esigenza di studio e ricerca. Riferendosi alla casa editrice *The Focal Press*, scrive:

I am not sure whether you know, that its founder, Andor Kraszna-Kraus, was a close friend of mine, already in Berlin, where he edited two excellent periodicals on photography and film for the Wilhelm Knapp Verlag in Halle. It was he who helped me in London, where we both went when the Nazis took over in Germany, and it was his wife who cooked dinners for me to take to my furnished room in Hampstead. Their apartment was on the top floor in an apartment building on Fitzroy Square. On the ground floor was the office of the Focal Press. For them I did with my sister our book *Phototips on Children* (Arnheim 1995).<sup>127</sup>

La sorella passò a Londra il resto della sua vita, sposata con il fotografo John Gay.

---

<sup>127</sup> “Non so se sai che il suo fondatore, Andor Kraszna-Kraus, è stato un mio intimo amico, già a Berlino, dove curava due eccellenti periodici sulla fotografia e il cinema per la casa editrice Wilhelm Knapp di Halle. È stato lui ad aiutarmi a Londra, dove entrambi ci recammo quando i Nazisti ottennero il potere in Germania, e fu sua moglie a cucinare le cene per me da portarmi nella mia stanza ammobiliata ad Hampstead. Il loro appartamento si trovava all’ultimo piano di un condominio in Fitzroy Square. Al piano terra si trovavano gli studi della *Focal Press*. Per loro ho scritto con mia sorella il nostro libro *Phototips on Children*”, trad. nostra.



## Capitolo Quinto: Le riflessioni sulla fotografia di Arnheim nella produzione successiva

La fase iniziale della ricerca arnheimiana, da come appare in quanto descritto fino ad ora, si concentra ampiamente sulle caratteristiche dei media riproduttivi e sulle loro potenzialità in chiave espressiva. Nei primi decenni del Novecento si può dire che questo ambito di indagine abbia, di fatto, totalizzato il suo interesse e la sua produzione. In seguito all'esodo negli Stati Uniti, invece, il suo campo di indagine si amplia per estendersi ai principali generi artistici, prime tra tutte le arti visive, ed agli aspetti teorici che guidano la loro produzione e comprensione. Il cinema resterà, per tutto lo svolgersi della lunga parabola della vita dello studioso, una sorta di amore e presenza costante (quantomeno quello in bianco e nero di inizio secolo); diverso, invece, lo *status* che, in questi termini, viene ad assumere la fotografia, che apparirà citata solo sporadicamente, e a cui saranno dedicati pochissimi interventi che qui di seguito affronteremo nel dettaglio. Vedremo come, però, i moderni indirizzi di ricerca, soprattutto in ambiente anglosassone, stiano tornando a considerare il pensiero arnheimiano con estremo interesse proprio nelle considerazioni riguardanti i cosiddetti *visual studies*, fotografia compresa. Pare proprio che il pensiero di Arnheim, passati non molti anni dalla sua morte, stia godendo una sorta di nuova e produttiva Primavera.

### 5.1. Gli articoli successivamente raccolti in *New essays on the psychology of art*

Per trovare degli interventi arnheimiani esplicitamente dedicati al medium fotografico, successivi alle osservazioni compiute negli anni Trenta del secolo scorso, è necessario ripercorrere gli scritti dello psicologo fino agli anni Settanta. Nel 1974 appare, infatti, l'articolo *On the nature of photography* (Arnheim 1974), seguito, qualche anno più tardi, nel 1979, da *Splendor and misery of the photographer* (Arnheim 1979) che saranno poi entrambi pubblicati nella raccolta di saggi del 1986 *New essays on the psychology of art* (Arnheim 1986), assieme a *The tools of art – Old and new* (Arnheim 1979b), da cui anche possiamo trarre qualche interessante osservazione.

Il saggio sulla natura della fotografia può essere definito “un saggio sulla distanza”, poiché si articola interamente attorno al nodo concettuale costituito dalla differenza

basilare fra fotografo e pittore, vale a dire il fatto che il primo non possa essere, come il secondo, esterno alla scena che intende immortalare.

All'inizio del saggio considerato, Arnheim specifica immediatamente, a scanso di fraintendimenti, che i suoi intenti, essendo uno psicologo dei media, sono ben diversi rispetto a quelli dei critici dell'arte. Ciò che lo interessa sono gli aspetti della fotografia che lo caratterizzano come medium specifico, e quali "bisogni umani vengano soddisfatti da questo tipo di immagini e quali proprietà specifiche rendano il *medium* in grado di soddisfarli" (Arnheim 1987, 125). L'utilizzo che si fa del medium non rientra nel suo campo d'indagine, ed è per questo che può non curarsi degli aspetti sociali legati alla temporalità delle immagini in un determinato contesto storico e artistico, mantenendo un certo distacco: per lui una fotografia non è altro che un sintomo, un indizio, che gli permette di analizzare il medium in quanto tale, potendosi anche permettere di non essere aggiornato sulla produzione più recente di professionisti e dilettanti. Arnheim osserva che anche il fotografo debba, al fine di realizzare opere di qualità, essere capace di guadagnarsi una sua propria posizione distaccata, privilegiata al fine di organizzare al meglio gli elementi che la natura gli offre. Questa indicazione dello psicologo può sembrare, in effetti, paradossale: può, infatti, sembrare assurdo incoraggiare al distacco un operatore che, per le caratteristiche stesse del mezzo di cui si avvale, deve essere sempre a diretto contatto con quello che intende imprimere sul supporto fotosensibile. Il saggio che stiamo considerando si articola, pertanto, nel descrivere in quale modo debba essere intesa questa presa di distanza, anche considerando la forma artistica per certi versi più vicina alla fotografia, vale a dire la pittura.

Ai vecchi tempi, quando montava il suo cavalletto all'angolo d'una strada per ritrarre la piazza del mercato, il pittore si presentava come un estraneo e veniva guardato con curiosità e timore, forse con un certo divertimento. È una prerogativa dell'estraneo contemplare le cose invece di entrare in contatto con esse. Se si eccettuano i casi in cui veniva a trovarsi fisicamente tra i piedi, il pittore non interferiva con la vita privata che si svolgeva apertamente intorno a lui. La gente non si sentiva spiata e neppure osservata, a meno che non si trovasse nella situazione di chi se ne sta tranquillamente seduto su una panchina, perché era evidente che il pittore guardava e ritraeva qualcosa di diverso dai fatti del momento. Ora, solo il momento è privato, e il pittore, attraverso l'andirivieni della gente, guardava qualcosa che non era affatto lì perché c'era sempre. Il quadro non denunciava nessuno in particolare (Arnheim 1987, 126).

Dal brano citato possiamo stabilire un asse di continuità distanza-tempo-oggetto che è di primaria importanza al fine della comprensione dello statuto dell'immagine fotografica. La distanza di cui parla Arnheim non è, nella nostra lettura, una semplice distanza fisica, nel senso che il pittore non necessita, a differenza del fotografo, di

trovarsi a pochi metri da quanto intende dipingere. La distanza che si viene a creare è anche di tipo psicologico, e le motivazioni di questa osservazione vengono giustificate considerando i tempi di esecuzione. Ad un pittore che volesse rappresentare una scena *en plein air* in cui fossero presenti anche delle persone, pensiamo, ad esempio, ai quadri *La pollivendola* o *Al ponte di Rialto* dipinti da Giacomo Favretto negli anni Ottanta del Diciannovesimo secolo, è concesso di spingersi fino ad una distanza brevissima dalla scena, senza per questo divenire inopportuno o alterare lo stato psicologico dei soggetti: paradossalmente anche nella vicinanza resta distante. Il motivo di ciò è da ricercarsi nell'essenza stessa del medium pittorico; per realizzare un quadro, ma anche solamente un bozzetto da riprendere poi in studio, è necessaria una quantità di tempo ben lontana dall'istantanea fotografica. In questo lasso di tempo rappresentativo, in cui il momento, l'attimo, non può essere colto nella sua immediatezza, fa sì che questo resti preservato, tutelato, costituendo una dimensione intima che non viene intaccata dal medium artistico. Il pittore, non potendo fissare l'istante, deve rivolgere la propria attenzione alle caratteristiche, innanzitutto, più durevoli temporalmente della scena, tracciare le linee dei palazzi o dei monti, dei campi o le linee di orizzonte, e solo in un ultimo momento tracciare le figure delle persone che popolano l'immagine. Queste persone ritratte, però, non saranno mai fissate con precisione tale da poter essere in tutto e per tutto riconducibili a quella specifica persona in quel momento particolare, subendo, di fatto, una inevitabile tipizzazione. Si potrebbe, a questo punto, obiettare che questo ragionamento non valga per la pittura ritrattistica. In realtà, riteniamo, che *mutatis mutandis* questa logica della distanza e del momento mantenga la propria validità anche in questo caso. Per compiere un ritratto compiuto erano, e sono, necessarie molte ore di posa. In queste ore in cui il soggetto deve rimanere (ammesso che sia possibile) del tutto immobile, quella che si crea è una situazione del tutto diversa dall'agire quotidiano, una completa innaturalità, e anche in questo caso non si può sostenere che un certo tipo di astrazione, quindi tipizzazione, venga operata.<sup>128</sup>

Al fotografo questa possibilità è preclusa. La sua macchina fotografica, disponendo di un otturatore capace di aprirsi e chiudersi in una frazione di secondo, può fissare il momento. Chi viene immortalato è a conoscenza di questa possibilità della macchina fotografica, ed è inevitabile che in qualche modo sia condizionato alterando il proprio comportamento, la propria espressione, in modo non più schietto e naturale. La

---

<sup>128</sup> Significativo che i primi sviluppi della fotografia si debbano anche alla sua subordinazione all'attività ritrattistica popolare, cfr. Zannier 2009.

fotografia, parafrasando Arnheim, denuncia qualcuno in particolare. Non è stato, nel corso della storia, sempre così; facendo osservazioni incredibilmente in sintonia con quelle compiute da Walter Benjamin (Fossaluzza 2013) Arnheim individua nella fotografia delle origini il momento di passaggio in cui il medium riproduttivo, pur definito secondo le proprie caratteristiche, ancora preservava e tutelava l'espressione dei soggetti.

L'attrezzatura era troppo ingombrante perché fosse possibile cogliere qualcuno alla sprovvista e il tempo di esposizione era abbastanza lungo da sopprimere i tratti accidentali legati al momento dal volto e dai gesti. A ciò è dovuto l'ammirevole senso di atemporalità proprio delle prime fotografie. Una sorta di saggezza oltremondana emanava simbolicamente da queste lastre metalliche, una volta svanito ogni moto legato al momento (Arnheim 1987, 126).

L'evoluzione tecnologica del mezzo fotografico ha comportato un cambiamento di rotta decisivo nel mondo delle arti visive e, in particolare, l'avvento dell'istantanea ha introdotto un nuovo atteggiamento nel processo rappresentativo. Fino ad allora, qualunque fosse il medium artistico adottato, o lo stile o la finalità dell'opera, quelli che venivano rappresentati erano i caratteri delle cose più stabili. "Anche quando dipingevo il movimento, era la natura persistente di esso che l'artista raffigurava" (Arnheim 1987, 127). Arnheim specifica che anche il movimento impressionista, significativo in quanto coevo alla prima generazione di fotografi, può considerarsi vincolato alla fissazione dell'attimo solamente in modo errato, perché gli impressionisti hanno introdotto nei loro dipinti numerosi elementi attenuati, distesi, ben diversi da quelli della realtà che stava loro di fronte. Le opere impressioniste

non hanno quella incompletezza che è propria di una frazione di secondo isolata dal contesto temporale. In altri termini, una ballerina di Degas che si aggiusta la spallina è raccolta e bloccata non meno fermamente della dea alata della vittoria che si slaccia un sandalo su un bassorilievo marmoreo dell'antica Atene (Arnheim 1987, 128-129).

La fotografia, nel momento in cui anche le macchine stesse sono diventate di ridotte dimensioni fino a divenire portatili, viene ad inserirsi nei contesti in cui opera come un elemento di disturbo, un'alterazione del contesto. Considerando quanto già descritto in questa ricerca, ed in particolare le riflessioni di Köhler e Wertheimer, possiamo capire appieno questa osservazione, se consideriamo il contesto reale, la scena vissuta, come un tutto all'interno del quale ogni elemento ha un ruolo fondamentale: il fotografo costituisce un elemento aggiunto nel contesto e la sua influenza sugli altri comporta una modificazione del pattern nella sua globalità. Quasi fosse consapevole del peso della sua presenza, il fotografo cerca di non essere visto, si muove cercando di non essere notato, in modo da ricercare la spontaneità dei gesti e delle azioni. Arnheim identifica come un

sintomo di questo ruolo del fotografo il fatto che, tanto dai professionisti quanto dai dilettanti, si cerchi sempre di evitare (nelle fotografie documentaristiche) la posa plastica, la costruzione evidente, la messa in ordine forzata che porta a mettere i soggetti tutti in fila o in un modo del tutto lontano da quello in cui si troverebbero nel quotidiano.

Animali e bambini piccoli, prototipi della disinvoltura, sono i beniamini del mestiere. Ma la necessità di ricorrere a precauzioni e trucchi mette in luce il problema di fondo della fotografia: il fotografo inevitabilmente è parte della situazione che ritrae. Per tenerlo lontano può esser necessaria un'ingiunzione del tribunale e quanto più abilmente egli si nasconde e riesce a sorprendere, tanto più acuto si fa il problema sociale che egli crea. È di questo che dobbiamo tener conto quando pensiamo all'irresistibile fascino che la fotografia, il film e i video esercitano sui giovani d'oggi (Arnheim 1987, 129).

A questo punto, la questione pare piuttosto ambigua, nel senso che possono maturare dei dubbi sul fatto che la fotografia sia capace o meno di capacità rappresentativa, tema ancor oggi molto dibattuto. Dicevamo, dunque, che mentre un artista qualsiasi può scegliere se operare a diretto contatto con ciò che intende rappresentare, il fotografo no, deve sempre essere a diretto contatto con le cose del reale. Può esser utile citare nuovamente dal saggio considerato:

È vero che anche solo per osservare e registrare nel mezzo delle battaglie, delle distruzioni e delle tragedie ci vuole lo stesso coraggio che occorre per partecipare agli eventi; tuttavia, quando si scattano foto, si trasforma la vita e la morte in uno spettacolo che va osservato con distacco. [...] Il distacco dell'artista diviene ancor più problematico nei *media* fotografici proprio perché l'artista stesso è da essi fisicamente coinvolto in situazioni che invitano all'umana solidarietà. È vero che le foto, una volta fatte, possono servire come un efficace strumento d'azione, ma nello stesso tempo la fotografia come attività autorizza una persona, nel cuore delle cose, a badare agli affari propri senza alcun tipo di partecipazione. Il fotografo supera l'alienazione fisica senza che gli sia necessario abbandonare il distacco mentale. L'autoinganno si verifica con grande facilità nello stato crepuscolare creato da tali ambigue condizioni (Arnheim 1987, 130).

Nello stralcio citato, in riferimento all'immagine fotografica stampata, Arnheim fa notare come in essa "la vita e la morte" vengano trasposte su un supporto che ne comporta la visione in modo distaccato: pare, pertanto, che la differenza in chiave rappresentativa rispetto ad un quadro non sia rintracciabile nel prodotto finale, nella fotografia che ci troviamo di fronte. Il fotografo, però, inteso non semplicemente come operatore del mezzo meccanico, ma come uomo caratterizzato da una sua soggettività, da un insieme di componenti emotive condizionanti, non è un elemento neutro della scena. Egli è coinvolto nella scena e nelle sue dinamiche che possono comprometterne o alterarne il giudizio, non è costretto a estraniarsi mentalmente da ciò che vede nell'obiettivo. Riteniamo che, esemplificando, questo tipo di dinamiche appaiano evidenti nei livelli più

inesperti di fotografia; spesso il dilettante è deluso nel momento in cui si trova in mano la fotografia stampata, che ricordava diversa e pensava migliore, ma a chiunque sarà capitato di esser stato invitato a visionare le fotografie scattate da dei cari amici nel corso della loro Luna di Miele, e di esser stati sopraffatti da una noia mortale. Ciò che accade in queste due ultime situazioni-esempio è proprio che lo sforzo del fotografo non si è concentrato nell'organizzazione formale degli elementi a sua disposizione, ma di essere, invece, stato fortemente condizionato da un insieme di fattori ambientali (il dolce vento primaverile, il canto degli uccelli, il fruscio del mare, il profumo del gelsomino, ...) che non costituiscono materiale essenzialmente fotografico e che in questo medium non possono essere né resi né tradotti. Per questo motivo, il dilettante vede il suo paesaggio come un qualcosa di neutro e piatto, mentre dal vivo appariva di forte impatto e carattere, e gli sposini sono gli unici (lontani da velleità artistiche) in grado di apprezzare le proprie immagini, non tanto con gli occhi (e ricordiamo che la fotografia è un medium che deve esprimersi al meglio in modo completo essenzialmente in un linguaggio visivo), quanto col cervello, nel senso che i dati mnemonici giocano un ruolo decisivo.

Le due fasi in cui Arnheim distingue l'evoluzione della fotografia, vale a dire una prima ancora legata a limiti tecnologici dell'attrezzatura ed una seguente, quella dell'istantanea, sono seguite da una terza fase.

In modo abbastanza caratteristico [...] il nostro secolo ha scoperto un nuovo tipo di attrazione nel carattere fortemente artificiale dell'atto di fotografare e si è sforzato di sfruttarlo in modo deliberato per la rappresentazione simbolica di un'epoca che ha perso la sua innocenza. Questa tendenza stilistica ha assunto due aspetti principali: l'introduzione degli effetti surrealistici e l'aperto riconoscimento della fotografia in quanto esposizione (Arnheim 1987, 130).

La pittura surrealista si strutturava interamente attorno al carattere di tipo illusionistico che presentava. Arnheim vede nel fotografo a lui contemporaneo un'importante affinità con questa tendenza, con la grande discriminante che la fotografia dispone di un livello di autenticità decisamente superiore non raggiungibile attraverso tela e pennello. Proprio in virtù dell'approccio indicato all'inizio di questo capitolo, Arnheim ricerca il sintomo di questo fenomeno, e lo identifica nelle fotografie di moda. Nelle foto di moda, le modelle non sono identificabili come persone a tutto tondo, ma come tipi, spersonalizzate al punto tale da venire viste immediatamente come artefatti: l'immediatezza di questa interpretazione impediva la creazione di un vero senso di surrealtà, in quanto la discrepanza tra le donne truccate e agghindate, seppur collocate in scenari, spesso storici o architettonici, assolutamente reali e la realtà quotidiana era

troppo evidente. Un effetto più leggermente surrealista si poteva rintracciare, secondo Arnheim, nelle fotografie di nudo. I nudi erano, in precedenza, soggetti resi noti esclusivamente tramite il lavoro dei pittori, e il fatto di vederli immortalati in ambienti bucolici o in villette di campagna, faceva sì che i fruitori di quel tipo di immagini le vedessero come dei sogni, come delle allucinazioni. Nei *reportages*, e Arnheim qui cita Diane Arbus (1923-1971), i soggetti non vengono colti in modo da passare inosservati, non si ricerca la loro inconsapevolezza di fronte all'obiettivo. Nei celebri ritratti della Arbus i soggetti guardano l'obiettivo, chi con sospetto, chi invece mettendosi in posa in modo cerimonioso.

Si ha l'impressione che ci vengano qui mostrati l'uomo e la donna che già hanno mangiato il frutto della conoscenza. "Si aprirono allora gli occhi di tutti e due", recita il *Genesi*, "e s'avvidero di essere nudi". È questo l'uomo esposto agli sguardi, bisognoso di una *persona*, preoccupato della sua immagine, esposto al pericolo o all'eventualità di una grande fortuna per il semplice fatto di essere guardato (Arnheim 1987, 131).

Arnheim connette questi aspetti alle caratteristiche, più volte da noi richiamate, del medium fotografico stesso, cioè la sua dipendenza da fenomeni meccanici, fisici e chimici. Connessa a questi aspetti, e molto significativa, è la citazione che ora riporteremo, in cui Arnheim si ricollega a *Film als kunst*, opera del 1932 che abbiamo analizzato nel capitolo precedente, descrivendone gli intenti più di quarant'anni dopo la sua pubblicazione.

Mi viene qui in mente il modo in cui io stesso ho affrontato il tema della psicologia e dell'estetica del cinema in un libro pubblicato originariamente nel 1932. In quel vecchio libro tentavo di confutare l'accusa che la fotografia non fosse altro che una copia meccanica della natura. Il mio approccio intendeva reagire contro la nozione riduttiva che era andata imponendosi sin dai tempi di Baudelaire, che, in un famoso giudizio espresso nel 1859, aveva previsto l'importanza della fotografia ai fini di una documentazione fedele delle vedute e dei fatti scientifici, ma la denunciava anche come effetto della volontà di un Dio vendicatore che, mandando Daguerre come suo messia, aveva esaudito i voti di una moltitudine che voleva l'arte ridotta a un'esatta imitazione della natura. Ai tempi di Baudelaire, i procedimenti meccanici della fotografia erano doppiamente sospetti, in quanto venivano considerati anche come un tentativo da parte dell'industria di sostituire al lavoro manuale dell'artista la produzione in serie di quadri a buon mercato. Queste voci critiche, seppur meno efficaci, conservavano ancora una loro influenza quando decisi di fare una mia apologia del cinema. La mia strategia mirava quindi a descrivere le differenze tra le immagini che otteniamo quando guardiamo al mondo fisico e quelle che percepiamo sullo schermo cinematografico. Era poi possibile mostrare che tali differenze costituivano la fonte dell'espressione artistica. In un certo senso, il mio era un approccio negativo perché difendeva il nuovo *medium* rapportandolo agli standard di quelli tradizionali – esso sottolineava cioè la ricchezza di interpretazioni che tale *medium*, in tutto simile alla scultura e alla pittura, consentiva all'artista nonostante la sua natura meccanica. Solo secondariamente mi interessavo delle virtualità positive che la fotografia trae proprio dalla meccanicità delle sue immagini (Arnheim 1987, 131-132).

L'importanza di questa citazione è piuttosto chiara: da un lato spiega quali fossero i propositi di Arnheim allorquando scrisse *Film als kunst*, e da un altro innesta il discorso arnheimiano con le osservazioni di Roland Barthes (1915-1980), ancora oggi ampiamente considerate in filosofia. In *Le message photographique* (Barthes 1961), il semiologo francese dà una definizione della fotografia come *analogon* della realtà: dall'oggetto fisico, preso dalla natura, viene ottenuta un'immagine secondo un processo di riduzione, senza subire alcuna trasformazione o interpretazione. Stanti così le cose, l'immagine fotografica non è altro che una fedele copia dell'oggetto fisico, ed al massimo una sua elaborazione o interpretazione può avvenire in un secondo momento. Arnheim, da psicologo gestaltista, obietta che un'immagine, al fine di trasmettere un messaggio, deve necessariamente assumere una forma, quindi strutturarsi, a livello primario, non secondario.

Quando guardiamo una fotografia, in effetti, proprio in virtù delle sue caratteristiche, non siamo portati a relazionarci come se fossero scene inventate dall'uomo, ma come a delle repliche di qualcosa presente in natura. Ciò, inevitabilmente, ci condiziona fortemente nella fruizione. A riguardo Arnheim richiama il tema della fondamentale differenza nel modo in cui l'osservatore si rapporta ad una fotografia rispetto ad un quadro. Nell'osservazione di un dipinto, ad esempio, l'osservatore vede degli oggetti disposti sulla superficie attorno a dei personaggi, ma non considera l'opera, in un primario momento, come una documentazione storica del periodo in cui la scena è stata raffigurata. Per la fotografia, in virtù del processo meccanico alla sua base, invece, viene a crearsi un desiderio di sapere, di conoscere, che si esercita immediatamente. La nostra attenzione si concentra su ogni oggetto che compare nei limiti dell'immagine, considerandolo non una deliberata scelta dell'autore, ma un accidente, un qualcosa che si trovava in uno specifico momento in un dato luogo e che manifesta sintomaticamente il passaggio o la presenza di altri personaggi o eventi avvenuti in momenti precedenti allo scatto.

Con la compiaciuta curiosità del turista proviamo a esplorare la scena. Il guanto vicino al cestino sarà stato perso da un cliente; non è stato messo lì dall'artista come un tocco compositivo. Non c'è posto per l'artificio (Arnheim 1987, 133).

Allo stesso modo, è molto diverso l'atteggiamento del fruitore nei confronti del tempo. Quando di un dipinto ci chiediamo quando sia stato dipinto, generalmente intendiamo capire in quale fase della produzione del pittore, oppure in quale periodo. Quando,



invece, ci poniamo la medesima domanda rivolgendoci ad una fotografia, l'attenzione è immediatamente rivolta alla situazione storica del soggetto ripreso, all'*hic et nunc*.

Arnheim articola la questione della valutazione delle qualità di tipo documentario di una fotografia attorno a tre essenziali domande: "È autentica? È precisa? È vera?" (Arnheim 1987, 133) e ciò è di grande importanza nella filosofia estetica, poiché la prima e la terza domanda includono i concetti, rispettivamente, di autenticità e verità, su cui numerosi filosofi hanno strutturato le loro tesi interpretative, spesso creando dirette connessioni fra estetica e ontologia proprio a partire da questi termini. L'autenticità, nella prospettiva arnheimiana, è necessariamente legata al fatto che le scene rappresentate non devono in nessun modo aver subito delle manomissioni, delle alterazioni che possano falsare la loro espressione. Per ottenere foto autentiche non esiste spazio né per la posa né per attori. Ciò non è ancora sufficiente, poiché il processo fotografico si distingue grossolanamente in almeno due momenti, cioè la "cattura" sul supporto fotosensibile e la fase di sviluppo e stampa in camera oscura. Per essere autentica, una fotografia non deve essere modificata nemmeno nel secondo momento, aggiungendo o togliendo elementi tratti da altri negativi, ad esempio. Ricollegandoci a quanto accennato sopra, il fotografo, al fine di ottenere una buona immagine (in questo caso autentica) deve muoversi in quel dominio che va da massimo grado di realismo fino al grado che gli è concesso di astrattismo, ma senza, in questo spostamento verso il secondo, interferire o alterare quanto colto nella situazione ripresa: il fotomontaggio, pare, nella nostra interpretazione, non essere più fotografia, così come le immagini create direttamente in camera oscura. La precisione non deve essere confusa con l'autenticità, come a volte accade, e consiste nella certezza che non siano stati alterati i colori o le proporzioni della scena fissata.

La verità, infine, non tratta la foto come un giudizio su ciò che era effettivamente di fronte all'obiettivo ma si riferisce alla scena rappresentata come a una dichiarazione sui fatti che la foto dovrebbe comunicare. Ci domandiamo se la foto sia caratteristica, se esprima ciò che intendeva mostrare. Una fotografia può essere autentica ma non vera, o vera benché inautentica (Arnheim 1987, 133-134).

Dopo queste osservazioni, Arnheim torna a concentrarsi sull'articolo sopra menzionato di Barthes, compiendo un ragionamento molto preciso ed importante. Barthes considera l'immagine fotografica come, allo stesso tempo, sia codificata che non codificata. Alla base di queste considerazioni c'è la sicurezza che, al fine di essere compreso, un messaggio debba poter essere elaborato

nelle unità discontinue e standardizzate di un linguaggio, simile a quello della scrittura verbale, dei codici segnaletici e della notazione musicale. Le superfici pittoriche, essendo continue e non standardizzate nei loro elementi, sono perciò non codificate e ciò significa che sono anche illeggibili. (Questa osservazione, naturalmente, dovrebbe valere per le opere pittoriche come per le fotografie) (Arnheim 1987, 135).

Per ovviare a questa discrepanza, Barthes afferma come sia necessario conformarsi ad un altro genere di codice, che non deriva dall'immagine stessa, ma che si è affermato in quanto imposto dal contesto sociale come una sorta di standardizzazione che attribuisce significati agli oggetti ed alle azioni. Questa proposta teorica risulta ad Arnheim del tutto inaccettabile. Nell'impostazione barthiana viene negata alle immagini la loro intrinseca possibilità di trasmettere significati in base alla diretta esperienza percettiva, in cui ad esse vengono attribuiti significati come delle etichette tipiche del più basso livello del linguaggio.

Le immagini possono svolgere compiutamente la loro specifica funzione – pittorica o fotografica, artistica o informativa – solo se non si riducono ad una serie di simboli standardizzati e mettono a profitto la piena e in definitiva inesauribile individualità della loro apparenza (Arnheim 1987, 135-136).

Così dicendo, Arnheim nega la legittimità di compiere una riduzione dei messaggi trasmessi dalle immagini a segni linguistici, ma in effetti non risolve il problema interpretativo. Pertanto lo psicologo avanza la sua personale proposta, molto importante nel quadro di questa ricerca, in chiave gestaltista. Ai nostri occhi (non agli strumenti scientifici) un'immagine fotografica non risulta affatto continua, poiché la percezione umana non funziona secondo questo tipo di processi. Visivamente noi percepiamo essenzialmente dei *pattern*, sulla nostra retina vengono ad imprimersi fisicamente delle strutture organizzate. L'organizzazione di questi elementi dà luogo a concetti visivi (non intellettuali!) che fanno sì che noi siamo in grado di comprendere le immagini.

Quando lo spettatore guarda al mondo che lo circonda, queste forme si offrono a lui solo attraverso gli oggetti fisici esterni. In una fotografia, le immagini vengono selezionate, parzialmente trasformate e trattate da colui che scatta la foto e dalla sua attrezzatura ottica e chimica. Così, perché le fotografie abbiano senso, occorre guardarle come incontri tra la realtà fisica e la mente creativa dell'uomo – e non semplicemente come il riflesso di questa medesima realtà sulla mente, bensì come un terreno comune sul quale le due istanze formatrici, l'uomo e il mondo, si incontrano come antagonisti e collaboratori con pari diritti, ognuno con la possibilità di far valere le risorse che gli sono proprie (Arnheim 1987, 136).

È bene sottolineare, una volta di più, che con questa riflessione Arnheim non sta affatto trascurando il ruolo dell'intelletto nel processo conoscitivo. Pari dignità viene data al

soggetto, che dispone degli organi di senso e delle funzioni cerebrali superiori, e all'oggetto, cui vengono riconosciute specifiche proprietà che sono intrinseche alla sua struttura e non attribuitegli dal soggetto percipiente. L'oggetto viene a porsi come materiale puramente ottico, e questo appare lampante se consideriamo fotografie con un elevato grado di astrattismo, nelle quali gli elementi vengono ad essere forme pure. Non vi è distinzione, quindi, da un punto di vista visivo, fra un dipinto ed una fotografia, eppure appare piuttosto logico che un *medium* che abbia un così forte legame con gli aspetti materiali debba, di pari passo, avere anche delle corrispondenti limitazioni estranee alla pittura. Fin quando la fotografia si mantiene su un sufficiente grado di realismo, ed è quindi più fedele alla sua stessa natura, le immagini risultanti appaiono subito diverse da un quadro, ma quando il realismo è abbandonato tendono a "presentarsi come la moda di ieri" (Arnheim 1987, 137).

Scrivi Arnheim:

se la mia diagnosi è corretta, penso che la differenza sia dovuta non tanto alla relativa giovinezza dell'arte fotografica quanto agli stretti legami fisici che essa intrattiene con le attività della vita dell'uomo. Vorrei aggiungere anche che questo è uno svantaggio se lo si considera dal punto di vista del pittore, del compositore o del poeta, ma diviene un invidiabile privilegio se si considera la funzione che svolge nella società umana (Arnheim 1987, 137).

E conclude:

Legata alla natura fisica del paesaggio e dell'insediamento umano, dell'animale come dell'uomo, ai nostri successi, alle nostre sofferenze e alle nostre gioie, la fotografia si trova in una posizione privilegiata per aiutare l'uomo a guardare se stesso, ad espandere e a preservare le proprie esperienze, a scambiare comunicazioni vitali – uno strumento fedele la cui portata non deve andare al di là del modo di vita che riflette (Arnheim 1987, 138).

In queste due ultime citazioni vi è un riferimento all'aspetto sociale della fotografia, al ruolo che essa è venuta a ricoprire attraverso la sua diffusione. Questo aspetto viene ripreso come incipit del saggio *Splendor and misery of the photographer* (Arnheim 1979), in cui lo psicologo osserva come sia facile isolare la pittura e la scultura, al fine di operare un'esegesi della loro natura, ma che ciò sia molto difficile da fare per la fotografia.

Non sarebbe troppo difficile separare le arti visive dal loro contesto. Basterebbe staccare i quadri dai muri, chiudere i musei e le gallerie, tirar giù le statue esposte al pubblico dai loro piedistalli, e il lavoro sarebbe quasi fatto. Il mondo non apparirebbe troppo diverso e molta gente non si accorgerebbe in alcun modo della perdita. Ma provate a togliere la fotografia dal mondo di cui oggi è al servizio. Cosa ne sarebbe dei giornali e delle riviste senza le loro foto? E i manifesti, le confezioni, i passaporti, gli album di famiglia, i dizionari, i cataloghi? Sarebbe un vandalismo di prim'ordine, una completa spoliatura (Arnheim 1987, 139).

Il motivo dell'impossibilità di estrapolare la fotografia dal contesto sociale è dovuto alla sua stessa natura, traendo essa stessa la propria origine dal mondo visivo che raffigura. Certamente, anche la pittura e la scultura traggono ispirazione dagli oggetti di quello stesso mondo, ma divengono una sorta di sfida per l'artista, che si trova a tradurli nel medium attraverso cui si esprime. La natura delle opere scultoree e pittoriche, pertanto, non deriva primariamente dal contenuto, ma dal medium in cui vengono ideate e dalle sue caratteristiche. Questo vale per la fotografia in modo assai minore, poiché essa si fonda in modo inevitabile nell'ambiente in cui si trova immersa, e da cui non può in alcun modo rendersi indipendente. Arnheim acutamente fa notare che la pittura e la scultura si muovono in una direzione che va dal dentro al fuori nei confronti dell'artista, mentre, all'opposto, la fotografia si muove dall'esterno verso l'interno. In questo saggio, Arnheim tratta la fotografia secondo tre aspetti distinti, vale a dire, in un primo momento, il modo in cui essa diviene utile nella vita dell'uomo, poi, il fatto che in essa il momento temporale assuma una primaria importanza e, infine, in base alla rilevanza della superficie visibile.

Arnheim dà per ovvia, data la sua evidenza, l'utilità della fotografia in quanto sistema per conservare ed archiviare le cose visibili, pertanto decide di non concentrarsi tanto su questo aspetto, quanto di farne emergere i tratti di utilità in modo negativo, ponendola a confronto con settori in cui le immagini dipinte dalla mano dell'uomo si dimostrano ancora più efficaci. Su questo tema Arnheim aveva già compiuto alcuni accenni in *Arte e percezione visiva*:

La fotografia, in realtà, è più autentica nella resa d'una scena stradale, d'un ambiente naturale, d'un'espressione istantanea. Ciò che conta in queste situazioni è la sistemazione accidentale e cronachistica, la qualità superficiale e la compiutezza del particolare, piuttosto che la precisione formale; quando invece delle figure devono servire a scopi tecnologici o scientifici – per esempio illustrazioni di macchine, di organismi microscopici, di operazioni chirurgiche – la preferenza viene accordata tuttora a disegni, o quanto meno a fotografie ritoccate a mano. La ragione è che tali figurazioni devono presentarci la cosa "in sé" tracciandone solo alcune proprietà: i caratteristici contorni d'un uccello, il colore d'un elemento chimico, il numero di stratificazioni geologiche. Un'illustrazione medica dovrà distinguere tra strutture lisce e ruvide, dovrà mostrare la grandezza e la posizione relativa degli organi, la rete dei vasi sanguigni, il meccanismo d'un'articolazione. Una figura tecnica dovrà darci delle proporzioni esatte e gli angoli, la concavità e le convessità d'una data parte, la distinzione tra i diversi settori (Arnheim 1954, 113).

Attraverso gli esempi degli *identikit* e dei ritratti ufficiali, Arnheim mostra come alla fotografia sia impossibile esplicitare tratti salienti caratteristici di un volto umano. Il disegnatore di *identikit* (ma lo stesso vale per il caricaturista), volutamente evidenzia

alcuni tratti dei lineamenti di un ricercato, al fine di rendere evidenti, magari anche esagerando, non quegli aspetti che di quel viso specifico sono comuni a tutti i visi in generale, ma solamente quelli che lo rendono unico e distinguibile. Allo stesso modo, nei ritratti ufficiali di personaggi illustri, un pittore può scegliere di porre in rilievo solamente quei tratti, consoni alle richieste del committente, che trasmettano fierezza, maestà, decoro. Perfino i grandi fotografi ritrattisti sono costretti, in camera oscura, ad intervenire, senza gran successo (secondo Arnheim) per cercare di modificare ciò che si è impresso sulla pellicola. Ma è impossibile distaccare in alcun modo il legame che un'immagine fotografica instaura con la realtà che si è trovata di fronte alla macchina.

Paradossalmente, secondo Arnheim, alla fotografia è preclusa la capacità di rendere facilmente la realtà; l'esempio che egli adduce è quello delle fotografie scientifiche. Possiamo considerare un atlante anatomico come caso evidente: come ben sanno coloro che hanno studiato medicina, spesso alle fotografie di organi e parti del corpo sono preferiti disegni, che distaccandosi dalla fedele riproduzione rendono più facilmente comprensibile le fattezze del fegato o del polmone e, di riflesso, il loro funzionamento.

La macchina fotografica non può capire, può solo registrare, e il fotografo fa una certa fatica a rendere scientificamente o tecnologicamente aspetti percettivi di un certo rilievo attraverso il semplice controllo dell'illuminazione, il ritocco, il lavoro con l'aerografo o altri interventi sui negativi e la stampa. Il *medium* riproduttivo non è adatto alla precisione formale perché gran parte del mondo che ci circonda non è fatta per offrire all'occhio immagini istruttive (Arnheim 1987, 141).

Un'azione che si svolge nel mondo reale ha una durata nel tempo, un'estensione, che risulta difficilmente traducibile in un'immagine fissa. Queste difficoltà sono comuni a pittura e fotografia, ma fra loro sussistono, anche a riguardo, importanti differenze. L'operazione che il pittore deve compiere quando maneggia tela e pennello è quella di compiere lo sforzo di escogitare un equivalente capace di rendere efficacemente la sintesi della sequenza temporale in cui si è svolta l'azione in oggetto. È evidente che questo tipo di processo sia molto complesso e che solo le opere riuscite riescano al meglio in questa impresa.<sup>129</sup> Alcuni tipi di fotografie, quelli caratterizzati da lunghe esposizioni che richiedono l'impiego di un cavalletto, possono, in effetti, fissare non un unico istante, ma un tempo sufficientemente lungo da descrivere, ad esempio, la traiettoria di oggetti che cadono o le linee di luce lasciate dalle auto in una buia strada notturna. Questi tipi di fotografie sono molto frequenti, soprattutto nel campo della fotografia artistica, ma costituiscono, di fatto, solamente un ristrettissimo ambito del

---

<sup>129</sup> Cfr. ancora una volta Arnheim 1962.

vasto campo di impiego del medium. Al fotografo, quindi, restano solamente due possibilità tra cui scegliere, e cioè

bloccare il movimento naturale della vita – emblematica a questo proposito è la gruccia metallica fatta per tenere immobile la testa dei modelli dei primi fotografi – o di affidarsi al significato di una frazione di tempo. Ma momenti significativi di questo tipo non si trovano facilmente (Arnheim 1987, 141).

Da queste osservazioni pare che gli aspetti positivi della fotografia siano davvero pochi, e che in essa siano di fatto più le carenze che non le possibilità. Ciò non è però del tutto vero, ed anche Arnheim lo riconosce, in quanto spesso accade che (nelle fotografie non di posa) possano essere isolati dei frammenti significativi oltre ogni aspettativa.

E, ciò che più conta, si scopre che il rapido trascorrere degli eventi contiene momenti nascosti che, una volta isolati e fissati, rivelano nuovi e diversi significati (Arnheim 1987, 142).

La ragione di ciò è, in prospettiva gestaltista, piuttosto chiara. Le motivazioni psicologiche che consentono l'espressione di questi nuovi significati sono essenzialmente due, e, considerando quanto esposto nei capitoli precedenti, in assoluta coerenza con gli studi di Köhler e Wertheimer. La nostra mente si è sviluppata in modo da cogliere, in un primo momento ed in modo immediato, gli insiemi, e per risalire ai dettagli è necessario un certo periodo di tempo. Inoltre, considerando la realtà come un enorme pattern di elementi, in cui le azioni e gli avvenimenti vengono a costituire pattern minori, ogni elemento ha un ruolo preciso nell'equilibrio complessivo della scena. Isolando un elemento, come fa un fotografo, questo diviene a sua volta un pattern stampato sulla carta fotografica, e come tale assume un carattere anche notevolmente diverso dalla scena di cui era parte, e nuove proprietà. Molto spesso avviene che il fotografo non sia stato neppure consapevole di ciò che sarebbe risultato a processo concluso, ed è lui stesso il primo a stupirsi di quanto riuscito a catturare e fissare.

Esistono esempi in pittura e nella scultura, in cui gli artisti, non avendo intenzione di creare opere realistiche, mostrano contemporaneamente sia tratti interni che esterni del soggetto che stanno trattando. È così possibile, ad esempio, che nella scultura *Con le viscere in mano*, Marcantonio Raimondi Malerba (n 1976) mostri un uomo nudo, perfettamente integro e senza segni di tagli, che tiene in mano le sue stesse viscere porgendole allo spettatore con uno sguardo vuoto ed assente. Una situazione del genere, in fotografia, sarebbe del tutto impossibile (salvo macabri e complessi procedimenti) da immortalare, poiché nella vita quotidiana un soggetto del genere (quantomeno vivo) è impossibile da rintracciare. Il fotografo deve concentrarsi esclusivamente sugli aspetti delle superfici degli oggetti che ne rappresentino l'interno. Ciò che deve guidarlo,

essenzialmente, è quel principio isomorfico che abbiamo affrontato nella nostra lettura dei testi di Köhler, secondo il quale esistono delle strutture nel mondo naturale che si collegano, per analogia, alle strutture della nostra mente. Se un fotografo vuole mostrarci appieno il carattere del soggetto rappresentato, allora deve coglierne sapientemente quegli aspetti strutturali suoi propri e caratteristici e renderli ed organizzarli con chiarezza nella sua fotografia che, come nuovo pattern a sé stante, ne permetterà la trasmissione al fruitore. È indubbio che questo procedimento sia molto complesso, seppure la maggior parte dei fotografi lo compia istintivamente, e che solo poche<sup>130</sup> fotografie possano veramente dirsi riuscite sotto questo punto di vista.

Caratteristica comune a tutti i tipi di immagine è che esse ci si offrono alla visione, ma nessuna è in grado di spiegarci le cose che ci fanno vedere, né di indicarci il modo in cui dobbiamo giudicarle.

Nel nostro secolo, la copertura ormai totale del campo dell'informazione da parte della fotografia, del film e della televisione ci ha fornito nuovi e significativi modi di vedere. Il perfezionamento tecnico delle istantanee si è accompagnato, nella nostra civiltà occidentale, ad un'accresciuta libertà di mostrare al pubblico cose che in passato rimanevano nascoste per ragioni di moralità, di modestia o di quello che si usava chiamare "buon gusto". Le foto di violenza, tortura, distruzione, nonché quelle sessualmente provocanti ci hanno permesso, con effetti sconvolgenti, di fare il confronto. Il cittadino è esposto alla presenza visibile di eventi che le descrizioni verbali possono evocare solo indirettamente, facendo appello alla fantasia del lettore. Ma queste recenti pratiche ci hanno anche insegnato che l'effetto sconvolgente di simili visioni si attenua rapidamente e che, in ogni caso, esso non trasmette necessariamente un messaggio o almeno non ne trasmette uno che sia controllabile (Arnheim 1987, 143).

Da ciò ne consegue che non sia sufficiente la vista al fine di comprendere appieno la vera potenza di un'immagine. Il significato nel suo complesso e nella sua complessità dipende inevitabilmente dal contesto generale all'interno di cui si trova. Le persone raffigurate in un'immagine possono aver avuto i più svariati intenti e le più svariate motivazioni nel compiere le azioni in cui sono rappresentati, ed anche l'artista può aver più o meno deliberatamente condizionato l'immagine col suo sistema valoriale o le sue esperienze di vita passate. In queste osservazioni emerge appieno come molte critiche spesso mosse alla *Gestalttheorie* siano del tutto infondate: spesso questa corrente di pensiero era associata ad uno svilimento del ruolo della memoria, delle esperienze pregresse, dell'elaborazione concettuale intellettuale nel processo cognitivo, privilegiando esasperatamente il ruolo dell'oggetto a discapito di quello del soggetto percipiente. Dalle

---

<sup>130</sup> Intendiamo "poche" non perché, in effetti, siano numericamente scarsi gli esempi di grandi fotografie, ma considerando l'enorme mole di immagini fotografiche che vengono ogni giorno realizzate, quelle riuscite sono una percentuale irrisoria, delle mosche bianche.

riflessioni arnheimiane possiamo facilmente dedurre che così non sia, ma che memoria ed esperienze pregresse continuino a mantenere tutta la loro importanza per la conoscenza umana. Il vantaggio che le immagini pittoriche hanno nei confronti di quelle fotografiche è che, in un dipinto, ogni elemento che viene collocato sulla tela presuppone una scelta deliberata dell'artista, non vi è spazio per la casualità.

Così, quando George Grosz, un disegnatore e incisore "impegnato", dipinge un borghese benestante con una pancia sporgente sappiamo che attraverso la deformazione anatomica egli intende alludere alle deformità sociali del capitalismo. Ma quando un fotoreporter ci mostra degli uomini altrettanto grassi ad una riunione politica, la loro obesità può passare per un dato del tutto casuale, non necessariamente emblematico di un atteggiamento o di un ruolo sociale. In questo senso, la fotografia è al di là del bene e del male (Arnheim 1987, 143-144).

La fotografia, come più volte ribadito, si trova a diretto, brutale contatto con la materia cui si rivolge. Nel momento in cui, però, un osservatore si trova a contemplare un'immagine fotografica, gli effetti che dalla visione scaturiscono possono essere molto diversi a seconda dell'atteggiamento o delle circostanze in cui avviene tale fruizione: l'immagine viene a sintonizzarsi con l'orientamento dell'osservatore. Per questo motivo una stessa immagine fotografica può assumere valenze notevolmente diverse, che possono anche essere volutamente modificate per comunicare messaggi differenti. Se consideriamo, ad esempio, una fotografia di una manifestazione di piazza, ipotizziamo sindacale, questa sarà percepita come espressione di una situazione di inaccettabile insofferenza e sopruso operato da un ceto o una classe nei confronti di un'altra se pubblicata su un manifesto della CGIL, oppure come espressione di inutile ed infondata smania di insubordinazione se mostrata ad un incontro fra manager di grosse multinazionali.

Di conseguenza, quando la fotografia mira a trasmettere un messaggio, deve sforzarsi di disporre i sintomi che espone all'interno del giusto contesto di causa ed effetto. Nella maggior parte dei casi, essa dovrà avvalersi dell'ausilio della parola scritta o parlata (Arnheim 1987, 144).

Appare evidente, quindi, che in questo caso si debba ricorrere ad un medium diverso, quello linguistico, che venga in soccorso a quello fotografico; i rischi di tale ibridazione sono, a nostro parere, evidenti. Per questo motivo il fotografo, se vuole essere anche artista, deve concentrare la propria attenzione nel produrre immagini che si reggano autonomamente in piedi senza ricorrere ad ibridazioni, e l'unico modo per ottenerle è ponendo la massima attenzione alle caratteristiche specifiche del medium fotografico. Arnheim cerca di mettere in chiaro queste caratteristiche specifiche focalizzando l'attenzione su due generi molto diffusi di fotografia, che sono peraltro comuni ad altri media come la scultura e la pittura: il nudo e la natura morta.



Il nudo è, come tema, presente nella storia dell'arte fin dall'antichità, anche se con valenze diverse da epoca a epoca. Per i greci ed i romani la nudità era qualcosa di rintracciabile ovunque, nelle vie e nelle strade. Nel periodo medievale, invece, il nudo assume una connotazione negativa come simbolo della condizione disagiata e di sofferenza di coloro che si sono allontanati dall'amore di Dio. In epoca rinascimentale i corpi nudi rappresentati nell'arte esprimono la libertà e la purezza dei corpi, caratteristiche che qualsiasi genere di indumento intaccherebbero o peggiorerebbero. In ogni caso, i nudi creati dagli artisti non rappresentano, se non di rado, uno specifico essere umano e i suoi tratti individuali, ma un uomo ideale, composto solo da quei tratti che caratterizzano fuori da ogni accidente la nostra specie. Ciò risulta evidente se consideriamo come determinati canoni stilistici abbiano condizionato il concetto stesso di bellezza comportando scelte operative conseguenti nella produzione artistica: una su tutte la celebre *sezione aurea*. È innegabile che non esista in natura alcun essere umano le cui fattezze corrispondano perfettamente alle proporzioni indicate dalla *sezione*, eppure per secoli gli artisti si sono uniformati a questo canone per rendere figure umane spesso considerate belle o, addirittura, capolavori. Questa "generalità formale" (Arnheim 1987, 145) può essere, anche facilmente, ottenuta dagli artisti manuali, ma certo non dal fotografo, cui non è concesso di modificare ciò che gli si presenta in natura.

Nella fotografia, la resa dettagliata di un singolo corpo umano non è il punto estremo, solo raramente raggiunto, di un particolare sviluppo stilistico; è anzi la base da cui il *medium* comunemente parte. Una foto bene a fuoco di un corpo umano mostra tutte le imperfezioni del particolare modello (Arnheim 1987, 145).

Il fotografo può interpretare in diversi modi questo inestricabile legame fra la macchina da presa e gli oggetti di natura. Un modo è quello di creare corrispondenze fra diversi elementi che compaiono nella scena; Arnheim utilizza l'esempio della pelle ruvida e grinzosa di un vecchio contadino che può essere accostata alla corteccia di un albero secolare: fra i due elementi può essere creato un accostamento in base alle caratteristiche particolari della loro tessitura, creando significati simbolici importanti o d'effetto.

Ma il fotografo può anche cercare i rari esempi di perfezione che mostrano il corpo umano nella sana esuberanza di una giovane donna, la forza disciplinata dell'atleta o la spiritualità quasi immateriale di un anziano filosofo. Tali immagini sono ideali, come i loro equivalenti in pittura e scultura; la loro connotazione tuttavia, dato il diverso *medium*, è diversa. I documenti fotografici non sono le creazioni di un'immaginazione idealizzante che risponde alle imperfezioni della realtà con un sogno di bellezza. Essi sono piuttosto come i trofei di un cacciatore che va alla ricerca dell'inusuale nel mondo delle cose che effettivamente esistono e scopre qualcosa di

eccezionalmente buono. È come imbattersi in un diamante particolarmente grande e regolare. In un'immagine del genere, il fotografo offre la sensazionale notizia che qualcosa di sovrumaneamente bello può esser scoperto in mezzo a noi, incarnato in una creatura simile a noi, non in un *eidos* platonico. La sua immagine è quindi notevole in un modo molto particolare. Invece di renderci umili, può farci sentire fieri (Arnheim 1987, 145-146).

Una terza via che può esser intrapresa dal fotografo è quella della totale trasfigurazione delle cose comuni: gli strumenti di cui dispone in fase di sviluppo e stampa gli danno la possibilità di scegliere cosa evidenziare e cosa nascondere, fino a spingersi nel campo della grafica. L'impressione che l'osservatore verrebbe ad avere, però, si mantiene ben distinta da quella che avrebbe di un'incisione o di una litografia. Per esser considerata fotografia, un'immagine deve mantenere l'evidenza del suo radicamento con il corpo reale, che vuole rappresentare in modo artistico, ma che deve sempre essere rintracciabile.

Anche se il fotografo deve essere dotato di autentica immaginazione se vuole rendere efficace questa trasformazione, il miglior risultato che può raggiungere somiglia a quello dei bonsai giapponesi – creazioni artistiche di cui sfuggirebbe il tratto fondamentale se non le intendessimo come un incantesimo operato su esseri naturali effettivamente esistenti (Arnheim 1987, 146).

Per quanto riguarda la natura morta, Arnheim la descrive come il genere artistico in assoluto più artificiale, in quanto il contenuto dell'opera non viene spiegato dalla considerazione della "storia" dell'opera stessa. Nella natura morta non vi sono scene, non si descrivono fatti, non ci sono personaggi umani o panorami; sono semplici gruppi di oggetti, scelti in base alle esigenze della composizione o per il loro significato simbolico. È praticamente impossibile trovare nella realtà degli agglomerati di frutta, verdure, carni, coppe, cacciagione come quelli che vengono raffigurati nelle nature morte, ma per la pittura questo non è affatto un lato negativo, in quanto essa, come medium, non ha per scopo la riproduzione realistica della natura. Anche in fotografia esistono esempi di natura morta, che si possono considerare derivate proprio da quelle pittoriche. Le nature morte fotografiche, però, non riescono e non possono mai non apparire come mere registrazioni del reale, vengono sempre interpretate come parti di un contesto più ampio dal quale sono state ritagliate.

Mentre la composizione pittorica elaborata dall'artista mostra un mondo autonomo, racchiuso dalla sua cornice, la natura morta autenticamente fotografica è un segmento aperto di un mondo che prosegue in tutte le direzioni al di là dei limiti dell'immagine. E lo spettatore, invece di ammirare semplicemente l'invenzione dell'artista, agisce come un esploratore, un invasore indiscreto che penetra nel privato della natura e dell'attività umana, curioso di scoprire il tipo di vita che ha lasciato quelle tracce e alla ricerca di indizi rivelatori (Arnheim 1987, 147).

L'articolo considerato si conclude lasciando uno spazio alla fotografia artistica, intesa come fino ad ora descritta. Una fotografia ben riuscita è il frutto di una attiva cooperazione fra gli oggetti della natura, i modelli, e del fotografo che scatta; i primi vengono a costituire il significato finale dell'immagine stampata, e il secondo è il creatore di questo stesso significato. Solo consapevoli di questi due poli interagenti, e degli aspetti tecnici e specifici del medium fotografico, è possibile creare immagini efficaci, o perfino belle.

Il saggio *The tools of art – Old and new* (Arnheim 1979b) è dedicato a comprendere in quale modo siano cambiati gli utensili e le strumentazioni a disposizione degli artisti con l'avvento della meccanizzazione, e come siano di conseguenza cambiate le opere d'arte. Sebbene meritevole di un'analisi complessiva, in questa sede ci concentreremo solo su alcuni passaggi dell'articolo citato che sono funzionali al progredire delle nostre riflessioni.

La fotografia è, cronologicamente, il primo medium assolutamente tecnologico che permette di originare opere artistiche. La tecnologia, fa notare Arnheim, non è un semplice avanzamento della storia dell'umanità, ma rappresenta le esigenze e le propensioni dell'uomo in una determinata epoca, aiutando a comprendere innanzitutto esso stesso, prima ancora che le scoperte che ha compiuto.

Non si può affatto dire che la fotografia sia stata inventata nel secolo decimonono semplicemente perché in quel periodo all'ottica della camera oscura è venuta ad aggiungersi la scoperta delle sostanze fotosensibili. Ci voleva piuttosto una cultura orientata verso la registrazione meccanicamente fedele dei fatti per dare l'avvio alla nuova invenzione. La fotografia venne accolta come un alleato nella ricerca di uno stile pittorico realistico, uno stile che l'arte occidentale aveva perseguito per secoli (Arnheim 1987, 151).

Non si deve ritenere che il carattere dell'immagine fotografica sia costituito dall'insieme dei prodotti tecnologici e tecnici che l'uomo ha saputo produrre, poiché esso è dato dal fatto che questi ritrovati sono il completamento del processo lungo e complesso della storia umana che si è orientato verso la fissazione meccanica del mondo fisico.

Questa imposizione, tuttavia, è solo l'ultimo e decisivo passo di una lunga evoluzione iniziata nel momento in cui negli organismi presero a svilupparsi gli occhi, capaci di ottenere informazioni sull'ambiente che rimane fuori della portata diretta dei corpi. Nella visione, l'informazione ottica è la materia prima messa in forma dal sistema nervoso. Gli occhi ricevono le immagini retiniche e il cervello le elabora. Ancor più indiretta è la relazione del pittore con le immagini visive che gli vengono offerte dal sistema nervoso. Egli risponde ad esse inventando immagini per conto proprio. Ma nella macchina fotografica, si può dire che sia il mondo visivo stesso a imporre la sua proiezione direttamente sulla superficie dell'immagine. L'ambiente stesso diviene una componente decisiva

dell'immagine fotografica e ciò equivale a dire che l'utensile, a metà strada tra il mondo e l'essere umano, è una parte dell'ambiente e insieme un'estensione della persona (Arnheim 1987, 152).

Lo psicologo, traendo ispirazione da un'osservazione di Christopher William Tyler (Levitt 1976), arriva a sostenere che nel momento in cui dei nuovi utensili vengono ideati dall'uomo, questi entrano a far parte dell'ambiente stesso in cui l'opera viene prodotta. Un'osservazione di questo tipo è altamente problematica, poiché comporta uno slittamento del nocciolo del problema estetico del rapporto fra artista ed utensile, che si sposta sul piano della relazione fra le concezioni mentali dell'artista e i limiti che sono imposti dall'ambiente.

Se l'essere umano si identifica con la mente, il corpo è non solo lo strumento principale dell'uomo ma anche il suo vicino più stretto nel mondo che lo circonda. E il confine può esser tracciato sia in un senso che nell'altro (Arnheim 1987, 152).

Arnheim, anche in questo saggio, ribadisce come la comprensibilità e l'apprezzamento di una fotografia dipendano da un necessario riconoscimento che lo spettatore deve sempre essere in grado di operare degli elementi dell'immagine che dipendono dalle caratteristiche tecniche del processo fotografico. Ciò significa che è necessaria quella collaborazione fra l'ambiente e la mente dell'artista di cui abbiamo accennato sopra.

## 5.2. La teoria delle due autenticità

Il percorso finora seguito fra i pochi interventi arnheimiani esplicitamente dedicati al medium fotografico ci permettono, ora, di affrontare un ultimo saggio, sia concettualmente che cronologicamente, in cui lo psicologo possiamo dire “tiri le somme” della sua riflessione precedente. In particolare, ricollegandosi a quanto già accennato sopra, verrà esemplarmente esplicitata la sua personale teoria sull'autenticità pertinente all'immagine fotografica. *The two authenticities of the photographic media* (Arnheim 1993) apparve originariamente nel 1993 nel *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ma Arnheim ritenne fosse opportuno includerlo in una delle sue ultime opere, *The Split and the Structure* (Arnheim 1996), tre anni più tardi.

Il saggio prende ispirazione da un fatto storico e sociale emblematico, e cioè l'utilizzo che fu fatto, durante un processo penale, di alcune fotografie ammesse nel novero delle prove al vaglio della giuria. Il fatto incriminato consisteva in un feroce pestaggio, operato da quattro poliziotti bianchi, nei confronti di un motociclista nero fermato ad un posto di blocco. Della scena era disponibile una ripresa filmica, che fu utilizzata sia dalla

difesa, che voleva mostrare la legittimità del comportamento adottato dalle forze dell'ordine, che dall'accusa, che all'opposto voleva dimostrare l'inaudita violenza adottata immotivatamente, all'occasione modificando la velocità di riproduzione, togliendo o includendo il sonoro, o effettuando delle pause e degli "stop motion".

This had been done to inform the jury most clearly of the decisive facts. The same modifications, however, were challenged because they changed decisive qualities of the crucial event. "Slow motion minimizes the violence. In the real world, a faster blow is a harder blow; a slower blow is softer. ... Slow motion also makes the beating seem less real and more fantastic". Stop motion also broke the dynamic impact of the action, and the removal of the soundtrack diminished the presence of the event even further (Arnheim 1996, 24).<sup>131</sup>

La possibilità di attribuire diverse interpretazioni a delle stesse scene prodotte attraverso media meccanici evidenzia, secondo Arnheim, una ambiguità di fondo di tali sistemi rappresentativi; un'ambiguità che ha fortemente condizionato le riflessioni in ambito estetologico ed epistemologico legate alla teoria stessa delle immagini. Partendo dal presupposto che le arti figurative siano, nel loro intimo, legate alla rappresentazione, esse si comportano contemporaneamente secondo due distinte ispirazioni: da una parte cercano di riprodurre fedelmente la natura, dall'altra modificano gli oggetti della natura selezionando, configurando ed organizzando gli elementi che essa la offre con lo scopo di rendere comprensibili alla mente umana particolari significati. Ciò significa che, contemporaneamente, un artista cerca la forma e attribuisce forma. "Hence, aesthetic theory had to put up with a compromise" (Arnheim 1996, 24).<sup>132</sup> Riflettendo ulteriormente su queste caratteristiche, Arnheim individua nelle arti figurative due distinti tipi di autenticità, la cui considerazione è di basilare importanza al fine di elaborare spiegazioni plausibili sulle stesse. Il primo tipo di autenticità consiste nel rendere giustizia ai fatti della realtà, e questo è piuttosto evidente e, generalmente, preso in considerazione nella formulazione di teorie in modo ingenuo e poco riflessivo. Il secondo tipo di autenticità è dato dal fatto che le immagini esprimono qualità (che qui potremmo azzardare l'ipotesi di definire, sulla scia di Köhler, valori) dell'esperienza umana che non possono essere ridotte alla semplice presenza visiva degli elementi configurati.

---

<sup>131</sup> "Ciò è stato fatto per informare in modo più chiaro la giuria sui fatti decisivi. Queste stesse modificazioni, però, furono messe in discussione poiché cambiavano qualità decisive dell'evento cruciale. 'Il rallentamento minimizza la violenza. Nel mondo reale, un respiro più veloce è un respiro più pesante; un respiro più lento è più leggero. ... Le immagini rallentate comportano anche che il pestaggio appaia meno reale e più fantastico'. Anche lo stop motion rompe l'impatto dinamico dell'azione, e la rimozione degli effetti sonori diminuì anche ulteriormente la presenza dell'evento", trad. nostra.

<sup>132</sup> "Pertanto, la teoria estetica deve scendere ad un compromesso", trad. nostra.

The latter, the aesthetic function of representations, is greatly helped by the former, which offers recognizable images of creatures and objects. But the latter hampers rather than supplements the former: the fancies and liberties of the human imagination are anything but authentic when taken as documents of physical reality (Arnheim 1996, 25).<sup>133</sup>

Appare piuttosto evidente che la scoperta ed affermazione della fotografia abbia notevolmente acutizzato e reso esplicita questa contraddizione, poiché con le immagini prodotte attraverso i suoi processi meccanici e fisici otteniamo una prova decisiva che, quando la riproduzione della natura viene intesa in senso stretto e rigoroso, essa non può corrispondere in senso pieno ai requisiti di quella che definiamo *arte*.

La storia e l'evoluzione dell'arte occidentale sono da sempre state caratterizzate da un continuo progresso in direzione di una resa fedele della natura, con esempi anche notevoli di risultati eccezionali in questa prospettiva, basti pensare alla celebre leggenda dello scultore Pigmalione e della sua donna scolpita degna di prendere vita (o al celebre "perché non parli?" di michelangiolesca memoria rivolto al *Mosè*).

The striving for ideal perfection was always to be combined with lifelikeness. Once photography was able to take lifelikeness literally, however, it revealed more clearly the inherent imperfection of physical appearance. The accidental shape of individual specimen interfered with the search for canonic perfection and beauty, and the confusing untidiness of the sights projected by the camera lens tended to make images unreadable. It took training to read photographs, as we know from the puzzled responses of tribal natives confronted with them without preparation (Arnheim 1996, 25).<sup>134</sup>

Leggere un'immagine fotografica richiede preparazione e competenza, per ottenere le quali è necessario partire dal presupposto della conoscenza dei due diversi tipi di autenticità che in essa si trovano a convivere.

Nella fotografia delle origini, i fotografi erano ancora legati alla composizione tipica della pittura, e non poteva essere che così, considerando le difficoltà tecniche con cui dovevano confrontarsi (in particolare tempi di esposizione estremamente lunghi). In quella fase era ancora possibile mantenere un certo distacco dalla riproduzione fedele della natura, soprattutto per quanto riguardava i ritratti e le espressioni dei volti. La fotografia di azioni umane o di attività quotidiane restava, allora, del tutto inesplorabile

---

<sup>133</sup> "La seconda, la funzione estetica delle rappresentazioni, è di molto aiutata dalla prima, che offre immagini riconoscibili di creature e oggetti. Ma la seconda intralcia, piuttosto che integrare, la prima: le fantasie e le libertà dell'immaginazione umana sono tutt'altro che autentiche quando intese come documentazioni della realtà fisica" trad. nostra.

<sup>134</sup> "Allo sforzo in direzione della perfezione ideale si è sempre dovuto combinare la somiglianza con la vita reale. Una volta che il fotografo fu capace di catturare la vita reale letteralmente, in ogni caso, ha mostrato in modo più evidente l'intrinseca imperfezione dell'apparenza fisica. La configurazione accidentale delle specificità individuali viene ad interferire con la ricerca della perfezione canonica e della bellezza, e il confuso disordine delle visioni proiettate dalle lenti della macchina fotografica tendono a produrre immagini illeggibili. Leggere le fotografie richiede allenamento, come abbiamo imparato dalle reazioni disorientate di popolazioni tribali che si sono venute a confrontare con esse senza preparazione", trad. nostra.

al nuovo medium, capace di rivolgersi esclusivamente a quelle caratteristiche che, in quanto comuni ad ogni individuo, trascendevano la soggettività. In quella fase embrionale della storia della fotografia, insomma, essa si trovava in una posizione ancillare, tanto nella pratica che nei suoi aspetti teorici, nei confronti della pittura, condividendo con essa, anche se in una fase di passaggio, lo stesso tipo di autenticità. Quando, però, fu possibile ottenere le istantanee, allora la fotografia si emancipò da questo ruolo ausiliario, e, da allora in poi, per ottenere fotografie ben riuscite è necessario fare affidamento alla cattura dell'attimo, che diviene la caratteristica propria del nuovo mezzo espressivo.

Even so, its most gifted representative, Henri Cartier-Bresson, never neglected what he had learned as a painter, namely, that no image conveys its meaning and expression readably without being carefully composed. By entrusting himself to what he could frame with the viewfinder of his camera, he insisted that the photographer's "attitude requires concentration, a discipline of mind, sensitivity, and a sense of geometry". The skillful union of the two authenticities became the program of both photographic media, still photography and film (Arnheim 1996, 26).<sup>135</sup>

I nuovi aspetti legati alla fissazione dell'attimo procurarono un'enorme crescita di attenzione nei confronti del tempo, molto evidente se si considerano sequenze di immagini registrate, così come accade nella realizzazione di un film. Il mezzo meccanico ha reso possibile l'accesso a una quantità enormemente maggiore di eventi che avvengono in natura alle arti visive, e questo è un aspetto, come analizzato sopra, legato all'autenticità del primo tipo. Ma, in modo ancor più significativo, le azioni si sono venute a porre al centro dell'interesse dell'artista e del fruitore, comportando, di conseguenza, una modificazione di ciò che è importante da un punto di vista estetico: è avvenuto uno slittamento che ha causato un aumento dell'autenticità del secondo tipo. Fu Siegfried Kracauer ad accorgersi per primo di questo cambiamento, nel suo celebre volume *Theory of film* (Kracauer 1960).

Kracauer's intention was most clearly expressed in the subtitle of his book on film, which called for "the redemption of physical reality". This claim was most timely, but it was also one-sided in that it neglected the indispensable contribution of interpretive form. The opposite was true of my own book, first published in 1932. Devoted to "film as art", it was written to refute the belief that the photographic medium was nothing but a mechanical copy of the optical projection of nature. I showed that by the framing of the image, its reduced depth, its limitation to black and white, and

---

<sup>135</sup> Ciononostante, il suo più talentuoso rappresentante, Henri Cartier-Bresson, non ha mai ripudiato ciò che aveva imparato come pittore, e nella fattispecie, che nessuna immagine trasmette il proprio significato e la propria espressione in modo leggibile senza esser stata composta con attenzione. Affidandosi a ciò che poteva incorniciare con il mirino della sua macchina fotografica, egli insisteva che "l'atteggiamento" del fotografo "richiede concentrazione, una disciplina della mente, sensibilità, ed un senso della geometria". L'unione fruttuosa delle due autenticità divenne il programma di entrambi i media fotografici, la fotografia in senso stretto ed il cinema", trad. nostra.

other qualities it used its restrictions of the optical image as an aesthetic virtue. I claimed for the film the traditional qualities of art. Thereby, however, I all but neglected the “documentary” aspects emphasized by Kracauer. In practice, any photograph or film partakes of both autenticities, because, as the poet Alphonse de Lamartine had said, it is “a solar phenomenon, where the artist collaborates with the sun” (Arnheim, 1996, 26-27).<sup>136</sup>

Un operatore cinematografico, così come un fotografo, devono sforzarsi di rendere le proprie immagini leggibili, qualunque sia lo scopo per cui vengono prodotte. Avendo come scopo il significato che il prodotto finale deve rendere comprensibile, è necessario che un’immagine si adegui alle condizioni in cui viene fissata e che in essa gli elementi vengano disposti in modo ordinato e non puramente casuale. È piuttosto evidente che intercorre un’enorme differenza fra le immagini prodotte per fini scientifici, ad esempio, e quelle che invece hanno un’ispirazione di tipo artistico; per le prime, infatti, il significato è legato esclusivamente a trasmettere informazioni legate alla fattualità di un fenomeno o di un corpo, mentre nelle arti figurative quella che deve essere chiaramente trasmesso è l’espressione prescelta dall’artista.

This condition meets the demands of what I have called the authenticity of the second kind. I have shown that it can only be partially met by the photographic media. More specifically, it makes a difference whether the means chosen by the photographer or filmmaker are derived from the medium itself or whether they are borrowed from pictorial technique. The first method works quite smoothly, the second is more risky (Arnheim 1996, 27).<sup>137</sup>

Fa notare Arnheim come sia in fase di ripresa che di montaggio la prima procedura sia ben nota e conosciuta. I frammenti che vengono catturati attraverso la camera vengono inquadrati e selezionati, per poi essere deliberatamente rimontati secondo un ordine imposto dall’artista. È indispensabile che anche gli osservatori, i fruitori ultimi del prodotto finito, siano consapevoli di questi processi tipici dell’arte cinematografica, che sono delle vere e proprie interferenze, da un punto di vista formativo, che però non vanno mai a minare l’integrità del materiale prescelto, vale a dire gli elementi della

---

<sup>136</sup> “L’intento di Kracauer fu espresso ancor più chiaramente nel sottotitolo del suo libro sul cinema, che auspicava una ‘redenzione della realtà fisica’. La sua argomentazione fu molto puntuale, ma fu anche unidirezionale nel fatto di rinnegare il contributo indispensabile della forma interpretativa. Fu vero l’opposto per il mio stesso libro, pubblicato per la prima volta nel 1932. Dedicato al ‘film come arte’, fu scritto per confutare la credenza che il medium fotografico non fosse altro che una copia meccanica della proiezione ottica della natura. Mostrai che attraverso l’inquadratura dell’immagine, la sua profondità ridotta, la sua limitazione al bianco e nero, e altre qualità essa fece utilizzo delle restrizioni dell’immagine ottica come un valore estetico. Reclamai per il film le qualità tradizionali dell’arte. Così, comunque, non ho per nulla escluso gli aspetti “documentali” evidenziati da Kracauer. In pratica, ogni fotografia o film condivide entrambe le autenticità, perché, come disse il poeta Alphonse de Lamartine, è ‘un fenomeno solare, in cui l’artista collabora con il sole’”, trad. nostra.

<sup>137</sup> Questa condizione corrisponde alla richiesta di quella che ho chiamato autenticità del secondo tipo. Ho mostrato che essa può essere incontrata solo parzialmente dal medium fotografico. Più precisamente, fa differenza se i significati scelti dal fotografo o dal regista sono derivati dal medium stesso o se sono presi in prestito dalla tecnica pittorica. Il primo metodo funziona abbastanza agevolmente, il secondo è più rischioso”, trad. nostra.



natura. Processi di questo tipo esistono anche in fotografia, dove, chiaramente, non si riscontrano in una successione di diverse immagini, ma in una sovrapposizione che si trova ad essere stampata su un unico foglio di carta sensibile. Da qui ne deriva un possibile fraintendimento: queste immagini possono essere recepite come documenti della realtà fisica, ma non lo sono per nulla, non sono autentici secondo il primo senso di autenticità sopra descritto. La tecnica fotografica consente di imprimere su uno stesso fotogramma della pellicola più esposizioni, così come sul foglio di carta fotografica più fotogrammi su cui sono state catturate scene diverse in momenti diversi. Molti artisti si sono avvalsi di queste possibilità, basti pensare alla fotografia del 1932 *Io + gatto*, opera della fotografa triestina Wanda Wulz (1903-1984), conservata oggi nella collezione Alinari. In questa fotografia, la più nota della sua produzione, l'artista gioca con un suo autoritratto sovrapponendoci, in un momento successivo, l'immagine del muso di un gatto: il risultato è quello di un viso di donna con un occhio umano ed uno felino, ed un musetto con le caratteristiche vibrisse dell'animale. Di questa fotografia possediamo entrambe le immagini che poi furono composte, vale a dire l'autoritratto della Wulz e il primo piano del gatto, e questo ci permette di esemplificare, in prospettiva arnheimiana, l'immagine. Nelle due fotografie originarie è più evidente il primo tipo di autenticità, in cui la fedeltà nella rappresentazione dell'oggetto è ancora un aspetto molto palese e forte, mentre con la sovrapposizione si perde il prevalente riferimento documentale alla natura, facendo emergere in tutta la sua specificità l'autenticità del secondo tipo. Ancora una volta, ci teniamo a ricordare che, al fine di riconoscere la portata del secondo tipo di autenticità, è necessario che il fruitore sia a conoscenza delle caratteristiche proprie del medium fotografico.

Per tornare all'esempio che Arnheim ha utilizzato come principio della sua argomentazione, cioè quello del processo ai poliziotti, possiamo ora comprendere appieno le motivazioni per cui le immagini modificate potessero essere utilizzate tanto dalla difesa quanto dall'accusa. Le modificazioni producevano come risultato delle immagini del tutto convincenti della scena avvenuta, senza interferire in alcun modo con la natura del medium impiegato. Ciò significa che la manipolazione aveva dato luogo ad una autenticità del secondo tipo, mantenendo un legame con gli aspetti naturali, ma distanziandovisi attraverso le specifiche possibilità e potenzialità del medium.

It [the modification] elucidated some features of the physical episode under discussion at the trial by using slow motion and stop action – devices often used in scientific demonstrations or artistic interpretations, as, for instance, in the stop-motion or time-lapse films of growing plants. But those

video shots also modified certain other aspects of the scene, which interfered with the material's authenticity of the first kind (Arnheim 1996, 28).<sup>138</sup>

L'ultima parte del saggio analizzato è dedicata al ritocco, ed è di fondamentale importanza in quanto Arnheim connette questo espediente con la digitalizzazione della fotografia.

Per Arnheim il ritocco non è altro che una tecnica che la fotografia prende in prestito dalla pittura: il ritocco permette di eliminare o attenuare dei difetti presenti tanto sul negativo quanto sull'immagine stampata, e viene utilizzato per migliorare la fotografia secondo i canoni della chiarezza e della comprensibilità. Questa affermazione, se analizzata nel profondo, indica sostanzialmente che la seconda autenticità dipende dalla prima, e che l'opposizione in cui le due si trovano dipende, alla fine, proprio dalla loro originaria interdipendenza; nel momento in cui la seconda autenticità attenua la prima, essa contribuisce a tutelarla.

Se lo scopo è quello di produrre immagini artistiche, allora il ritocco può essere impiegato più liberamente, modificando gli elementi presenti per evidenziarne dei dettagli, o deliberatamente introducendo nuovi elementi nella scena.

Authenticity of the second kind depends on the validity of the interpretation obtained – a validity determined by documentary or aesthetic criteria: how fully has the interpretation of the essentials been achieved, for example, by an illustrator of scientific publications? How strong and meaningful are the images created by an artist? (Arnheim 1996, 28)<sup>139</sup>

Arnheim ritiene che gli ultimi sviluppi della tecnologia, nella fattispecie l'avvento della fotografia digitale, avranno enormi ripercussioni sugli aspetti sia documentali che estetici della fotografia. La tecnologia digitale sostituisce i processi fotochimici della fotografia analogica scomponendo l'immagine in un mosaico di puntini, i *pixel*, che possono essere modificati in infiniti modi tramite un computer. A nostro parere, come anche di Arnheim, a questi livelli di manipolazione non è più possibile parlare di medium fotografico, ma di un medium differente che non condivide col metodo analogico i suoi aspetti più pregnanti.

This [digitalization] dismantles the image's shape, which can be retained or altered in any of its elements. It increases the formative power of the imagemaker, and, when applied to the extreme

---

<sup>138</sup> “[La modificazione] mette in chiaro alcune caratteristiche dell’episodio fisico discusso al processo utilizzando il rallentamento e il fermo immagine – stratagemmi spesso usati nelle dimostrazioni scientifiche o nelle interpretazioni artistiche, come, per esempio, nei film rallentati o accelerati di piante in crescita. Ma queste riprese modificarono anche altri aspetti della scena, che interferirono con l’autenticità del primo tipo del materiale”, trad. nostra.

<sup>139</sup> “L’autenticità del secondo tipo dipende dalla validità dell’interpretazione ottenuta – una validità determinata da criteri documentali o estetici: quanto pienamente è stata raggiunta l’interpretazione degli aspetti essenziali, per esempio, da un illustratore di pubblicazioni scientifiche? Quanto sono forti e significative le immagini create da un artista?”, trad. nostra.

degree, it becomes a pictorial technique like drawing and painting – with the difference that it can also avail itself of the particular techniques of computer graphics. When applied only slightly, however, digitalization will amount simply to a more refined procedure of traditional retouching (Arnheim 1996, 28-29).<sup>140</sup>

La produzione di immagini digitali, cui un estremo livello di ritocco può essere accomunato, non è più considerabile come un processo fotografico, ma è una tecnica pittorica esercitata attraverso mezzi diversi rispetto a quelli della tradizione. La connessione con gli oggetti della natura viene a mancare, e quando essi non sono rintracciabili nell'immagine finita, allora non è più possibile parlare di fotografia. Gli aspetti accidentali, fuggevoli, legati all'attimo che sono gli oggetti propri del medium fotografico non vengono più ad essere quelli su cui si concentra l'attenzione del grafico digitale; l'autenticità del secondo tipo diviene l'unica ad essere interessante per il produttore di immagini, che non ha interesse alcuno nel mantenere (se mai ci sia stata) la connessione visiva con gli oggetti della natura.

If digitalization takes over to the extent that the photographic quality all but disappears, the distinction between the two contributing sources can no longer be made. [...] In any case, the digitalization of the photographic image will increase the distrust of the information offered by still photography and film. The initial belief that the new medium guaranteed the reliability of images had to be checked by increasing skepticism. The more to photochemical material of photography and film becomes subject to surreptitious modification, the more its customers will learn to be on their guard. How much this caution will be strengthened by the digital technique only the future will tell (Arnheim 1996, 29).<sup>141</sup>

Al fine di comprendere appieno l'importanza di questo saggio arnheimiano, pensiamo sia decisiva la tesi argomentata da Vincent Bohlinger in *Arnheim on the ontology of the photographic image* (Bohlinger 2011). In questo saggio, Bohlinger analizza e valuta la portata complessiva del saggio arnheimiano sulle due autenticità dei media fotografici, asserendo che

---

<sup>140</sup> “[La digitalizzazione] smantella la configurazione dell'immagine, che può essere conservata o alterata in ciascuno dei suoi elementi. Ciò accresce il potere formativo del creatore di immagini, e, quando applicato al massimo grado, diviene una tecnica pittorica come il disegno e la pittura – con la differenza che può anche avvalersi delle particolari tecniche della grafica al computer. Quando applicata solo leggermente, comunque, la digitalizzazione non è altro che una procedura più raffinata di ritocco”, trad. nostra.

<sup>141</sup> “Se la digitalizzazione subentra al punto che la qualità fotografica sparisce quasi completamente, la distinzione fra le due fonti interagenti non può essere più mantenuta. [...] In ogni caso, la digitalizzazione dell'immagine fotografica aumenterà la diffidenza nei confronti dell'informazione offerta dalla fotografia e dal cinema. L'iniziale convinzione che il nuovo medium garantisse l'affidabilità delle immagini deve essere verificata da un crescente scetticismo. Più il materiale fotochimico della fotografia e del cinema diviene soggetto a furtiva modificazione, più i suoi fruitori impareranno a stare in guardia. Quanto questa precauzione sarà rafforzata dalla tecnica digitale solo il futuro potrà dirlo”, trad. nostra.

Arnheim essentially presents an ontology of the photographic media [...]. Significantly, it is within this ontological discussion that Arnheim revisits and slightly amends the well-known claims that he had made six decades earlier in his seminal work *Film as Art* (Bohlinger 2011, 250).<sup>142</sup>

Pensiamo che quest'ultima citazione assuma in queste pagine finali della presente ricerca un significato di primaria importanza: chiude concettualmente il cerchio delle riflessioni arnheimiane, di ispirazione psicologica, legittimandone inequivocabilmente il valore filosofico, innegabilmente evidente se consideriamo la produzione dello studioso berlinese come una solida ontologia dell'immagine.

Sulla scia della teoria gestaltista, Arnheim ritiene che la capacità dell'artista sia imporre la forma all'immagine, nel tentativo di rendere facilmente comprensibile percettivamente l'opera finale; gli elementi funzionali alla trasmissione dell'espressione che si intende veicolare devono essere immediatamente chiari, potremmo dire, con un linguaggio galileiano, *chiari e distinti*. Possiamo affermare che questo aspetto "impositivo" sia quello che caratterizza la prima forma di autenticità descritta da Arnheim, cioè creare delle connessioni dirette fra l'immagine e la sua comprensibilità formale. L'autenticità del secondo tipo, invece, implica, a partire e riferendosi a questi primari aspetti, tutto un insieme di altri strumenti quali le conoscenze pregresse dell'osservatore.

At issue is Arnheim's supposition that phenomenological reality is too vast, too grand for instant and singular comprehension. Arnheim understands ambiguity to be an essential aspect of reality (Bohlinger 2011, 252).<sup>143</sup>

Sebbene Arnheim non indichi un momento preciso in cui il primo tipo di autenticità si sia venuto a costituire nel modo di comprendere umano nell'arco della storia, possiamo ritenerlo del tutto connaturato all'animale uomo, con esso nato ed evolutosi. Allo stesso tempo, seppure in modo dapprima minore e poi man mano sempre più evidente, alla prima modalità dell'autenticità è sempre stata compresente la seconda, anche se è con la nascita della storia dell'arte, per divenire poi quasi violenta con la diffusione dei media riproduttivi, che la sua presenza ha assunto valenza problematica. Ne consegue che l'autenticità è qualcosa che si manifesta per gradi, non per tipo.

For Arnheim, photography is perhaps in and of itself objective, but that objectivity demands human intervention in order to rein in the ambiguity of reality for the sake of the viewer. It is for this very

---

<sup>142</sup> "In sostanza, Arnheim presenta un'ontologia dei media fotografici [...]. Significativamente, è attraverso questa discussione di carattere ontologico che Arnheim riprende e rettifica leggermente le ben note osservazioni che aveva fatto sei decenni prima nel suo primo lavoro *Film come Arte*", trad. nostra.

<sup>143</sup> "In questione vi è la supposizione di Arnheim che la realtà fenomenologica sia troppo vasta, troppo grandiosa per una comprensione istantanea e unica. Arnheim coglie che l'ambiguità sia un aspetto essenziale della realtà", trad. nostra.

reason that the opposition between the two authenticities is exacerbated by photographic media (Bohlinger 2011, 253).<sup>144</sup>

L'azione formativa tipica dell'artista deve fungere esattamente a questo scopo, vale a dire il saper regolare e controllare il giusto livello di ambiguità funzionale all'espressione dell'immagine che si intende produrre. È bene rimarcare, a scanso di equivoci, che l'ambiguità non concerne mai il primo tipo di autenticità, ma sempre il secondo. Non è, infatti, all'interno dei rapporti fra gli elementi che ci si presentano in natura, che ci sia qualcosa di ambiguo; nel momento in cui noi selezioniamo una parte di queste scene che la natura ci offre e lo confiniamo nei limiti di un'immagine, ecco, è lì che i rapporti si ri-configurano e acquistano un determinato livello di ambiguità, che, se eccessivo, può rendere l'immagine del tutto incomprensibile.

Come descritto sopra, l'ultima parte del saggio arnheimiano sulle due autenticità si conclude con alcune osservazioni sulle immagini digitali. Mentre nella fotografia analogica il passaggio scatto-stampa aveva, seppure nella sua manipolabilità, delle limitazioni legate alla difficoltà pratica di compiere variazioni sull'immagine finale, con l'avvento del digitale questi processi si sono ampiamente semplificati. Addirittura, e questa è una differenza fondamentale, pare che l'elaborazione tramite il computer e i software di grafica assumano un ruolo centrale nella produzione artistica, più ancora del momento dello scatto o della stampa. La teoria arnheimiana resta del tutto valida anche per le immagini digitali. L'autenticità del primo tipo, infatti, non era affatto esclusiva dell'immagine fotografica, ma anzi comune a tutte le arti e, in più, come più volte ribadito, l'intervento umano è una componente imprescindibile. Riteniamo, peraltro, che sia del tutto evidente che il potere documentale delle immagini digitali non sia per nulla minore rispetto alle fotografie precedenti, e ne sono prova i modi con cui ci relazioniamo a immagini di questo tipo che ogni giorno possiamo rintracciare nei giornali o nei notiziari: ogni evento di cui vediamo una fotografia lo percepiamo inizialmente e direttamente come vero, come effettivamente accaduto, ora tanto quanto allora.

L'interessante tesi di Bohlinger è che

Arnheim's distinction between the two authenticities offers a valuable model for thinking about troubling images that seem to present a reality that we may wish to deny because they do not conform to our understanding of that reality. Such images are the result [...] of our wish for a

---

<sup>144</sup> "Per Arnheim, la fotografia è forse di e per se stessa oggettiva, ma questa oggettività richiede l'intervento umano al fine di tenere sotto controllo l'ambiguità della realtà per il bene dell'osservatore. È proprio per questa ragione che l'opposizione tra le due autenticità è esasperata dai media fotografici", trad. nostra.

potentially accidental manipulation of form, so that we might contest the second authenticity in light of the seeming strenght of the first authenticity (Bohlinger 2011, 259-260).<sup>145</sup>

Gli esempi di tali immagini che Bohlinger decide di adottare sono due; una prima fotografia di una serie di ragazze in divisa sorridenti dopo aver finito di mangiare una scodella di mirtilli sedute su una staccionata, ed una seconda in cui è immortalato un soldato americano sorridente accanto al cadavere di un terrorista iracheno.

Per quanto riguarda il primo esempio, non viene messa in discussione l'autenticità del primo tipo, in quanto l'immagine è del tutto credibile e ben costruita. Il problema sorge nell'analisi del secondo tipo di autenticità, se si considera che le ragazze in divisa erano delle inservienti del campo di sterminio di Auschwitz e che il giorno in cui fu scattata la fotografia, nell'anno 1944, sia stato provato che furono assassinati nel campo più di cento ebrei.

For me, as well as the writer for *The New Yorker*, this photograph seems – but only seems – partially inauthentic in the second sense. The expressive qualities of the image – the playfulness and pleasure of these women – is authentic if it is an accurate portrayal of these women at that very moment. As Arnheim finds our understanding of expressive forms to be based on recognition and, therefore, context outside of the image, we cannot help but bring our foreknowledge of historical events and personal evaluative judgment to bear upon this photograph. The image does not seem to properly convey the form or expression that I and others recognize as the reality that it should be. Put most simply, this image looks like it should represent something else; the problem, however, is that it does not (Bohlinger 2011, 260-261).<sup>146</sup>

Il fatto che non ci sia una versione interpretativa alternativa rende più difficile provare che l'immagine risulti inautentica a causa della manipolazione. Tutto ciò che possiamo addurre a supporto della tesi sulla sua inautenticità è il sentore che ci sia una discordanza fra le forme espressive effettivamente presenti e altre che ci aspetteremmo al loro posto.

La seconda fotografia scelta come esempio da Bohlinger si pone come ancor più complessa. Anche in questo secondo caso, l'autenticità del primo tipo è riscontrabile

---

<sup>145</sup> “La distinzione di Arnheim fra le due autenticità offre un valido modello per pensare ad immagini problematiche che sembrano presentare una realtà che noi potremmo voler negare perché esse non sono conformi al nostro modo di comprendere quella realtà. Tali immagini sono il risultato [...] del nostro desiderio di una manipolazione potenzialmente accidentale della forma, così che noi potremmo mettere in discussione la seconda autenticità alla luce della forza apparente della prima autenticità”, trad. nostra.

<sup>146</sup> “Per me, come anche per il giornalista di *The New Yorker*, questa fotografia sembra – ma solo sembra – in parte inautentica nel secondo senso. Le qualità espressive dell'immagine – la giocosità e il piacere di queste donne – è autentica se essa è un ritratto fedele di queste donne in quel preciso momento. Come Arnheim ritiene che la nostra comprensione delle forme espressive si basi sul riconoscimento e, quindi, sul contesto esterno dell'immagine, non possiamo che aiutarci con la nostra conoscenza pregressa degli eventi storici e il giudizio valutativo personale per modificare questa fotografia. L'immagine non sembra essere propriamente conforme alla forma o espressione che io e altri riconosciamo come la realtà che dovrebbe essere. Più semplicemente, questa immagine appare come se dovesse rappresentare qualcos'altro; il problema, comunque, è che non lo fa”, trad. nostra.

senza difficoltà, poiché da un punto di vista tecnico-compositivo risulta del tutto credibile e verosimile. La giovane donna che compare sorridente col pollice alzato è il soldato Sabrina Harman, e l'avvenimento che l'immagine ricorda destò enorme scalpore non solo negli Stati Uniti nell'anno 2003. Il terrorista iracheno Manadel al-Jamadi, infatti, venne ucciso nel corso di un interrogatorio nella prigione di Abu Grahیب, il giorno 4 Novembre, accusato di aver effettuato un attentato esplosivo presso la Croce Rossa di Baghdad in cui morirono 12 persone.<sup>147</sup> Accanto al soldato giace il corpo del terrorista, avvolto in un sacco plastico nero e coperto di ghiaccio, con evidenti i segni del pestaggio e delle torture subite sul volto. L'autopsia militare dichiarò che al-Jamadi morì per omicidio, sebbene nessuno sia mai stato incriminato per averlo commesso. Bohlinger fa notare come nella prima analisi della fotografia Julia Lesage scrisse che, contemporaneamente allo shock e all'orrore, avesse l'impressione di trovarsi di fronte ad un'immagine in qualche modo familiare, come se si trattasse di una foto di viaggio o in cui si mostra un trofeo. Ed, in effetti, le similarità con foto di trofei di caccia o di pesca sono molto evidenti, come quelle in cui i pescatori mostrano le loro prede migliori o i cacciatori si siedono sul leone ucciso in una battuta di caccia grossa.

We as viewers are so powerfully persuaded by this second authenticity that the image's first authenticity has been locked into a seemingly stable and understood representation of a highly damning reality. In the SS Helferinnen photograph,<sup>148</sup> the expressivity of the image confirmed a profilmic event that simply did not conform to our preconceived notions. [...] With the Harman photograph, the profilmic event is being contested not through the manipulation of its expressive forms, but through the re-evaluation of the outside knowledge that greatly determines our reading of these forms (Bohlinger 2011, 262).<sup>149</sup>

Bohlinger riporta alcune analisi compiute da esperti di immagini e di psicologia, secondo i quali la posa della Harman era del tutto non sentita, ma meccanica. Pare, infatti, che in molte fotografie precedenti a quella incriminata lei compiaia nella medesima posizione, con il pollice alzato, quasi fosse un *cliché* scelto per apparire in fotografia. Allo stesso modo, pare che anche il sorriso non fosse spontaneo, ma una reazione comune di molte persone di fronte all'obiettivo, del tutto svuotato del suo collegamento ad uno stato

<sup>147</sup> Bohlinger sceglie come esempio la fotografia che ritrae Sabrina Harman, ma un'altra del tutto simile ritrae il collega (e complice) Charles Graner.

<sup>148</sup> Si tratta della fotografia delle inservienti ad Auschwitz menzionata in precedenza.

<sup>149</sup> "Noi, in quanto osservatori, siamo così potentemente persuasi da questa seconda autenticità che l'autenticità dell'immagine del primo tipo è stata rinchiusa in una rappresentazione apparentemente stabile e compresa di una realtà altamente incriminante. Nella fotografia delle SS Helferinnen, l'espressività dell'immagine confermava un evento profilmico che semplicemente non era conforme alle nostre nozioni preconcepite. [...] Con la fotografia della Harman, l'evento profilmico è stato contestato non attraverso la manipolazione delle sue forme espressive, ma attraverso la ri-valutazione della conoscenza esterna che determina grandemente la nostra lettura di queste forme", trad. nostra.

d'animo di ilarità o divertimento. Lo scopo di questo tipo di interpretazioni, nello specifico compiute da Errol Morris, era quello di mostrare come la Harman non fosse portatrice della crudeltà e della freddezza di cui veniva accusata; di fatto, si trattava di minare l'autenticità del secondo tipo di quella fotografia, evidenziando come essa fosse portatrice di un'espressività che, seppur molto chiara, fosse diversa dalla realtà dei fatti avvenuti.

Morris's aim is to show that Harman is guilty of neither abuse nor cruel glee, despite the dead body and smile. His strategy is to raise doubts about the second authenticity of the image through a systematic explication of the false forms by which the image is constructed. Perhaps Morris's arguments are convincing, but the strength of that second authenticity still lingers (and he certainly must recognize this authenticity as well if he is to undertake so lengthy a process of invalidating it) (Bohlinger 2011, 262).<sup>150</sup>

È chiaro che tanto per le immagini del processo King, quanto per la fotografia di Harman, le possibili interpretazioni siano molteplici e tutte che pretendono di essere "corrette". L'autenticità del secondo tipo può essere decisa e comprovata con diverse finalità ed esiti molto diversi fra loro. Bohlinger sottolinea come l'asserzione arnheimiana per cui serva allenamento per poter decifrare una fotografia è quanto mai valida, e lo stato attuale della situazione testimonia quanta strada debba ancora esser fatta in questo ambito.

Arnheim's theory of the two authenticities can help us better understand and be more attentive to our emotional responses to images, particularly those that evoke strong reactions due to a contestable featured reality (Bohlinger 2011, 263).<sup>151</sup>

Le osservazioni di Bohlinger, molto interessanti anche perché compiute in epoca recente, risultano di grande importanza nel quadro del discorso che abbiamo finora condotto.

I temi trattati da Arnheim in *The two authenticities of the photographic media* non erano stati affrontati con gli stessi termini specifici in *Film come Arte* (Arnheim 1932), ma, compiendo uno sforzo analitico a posteriori, e ricorrendo dunque quell'opera prima consapevole delle riflessioni tarde dell'autore, non possiamo che riscontrarvi una sensazionale sintonia e coerenza, come se l'idea giovanile, invece che mutare o limarsi

---

<sup>150</sup> "Lo scopo di Morris è mostrare che Harman non sia colpevole né di abusi né di crudele soddisfazione, a dispetto del corpo morto e del sorriso. La sua strategia consiste nel sollevare dubbi riguardo la seconda autenticità dell'immagine attraverso una spiegazione sistematica delle false forme da cui l'immagine è costruita. Forse gli argomenti di Morris sono convincenti, ma la forza di quella seconda autenticità permane ancora (ed anche lui deve certamente riconoscere questa autenticità se si ripromette in modo così pedante di compiere un processo che la invalidi)", trad. nostra.

<sup>151</sup> "La teoria di Arnheim delle due autenticità può aiutarci a comprendere meglio ed essere più pronti nelle nostre risposte emotive alle immagini, in particolare quelle che suscitano reazioni forti dovute ad una discutibile realtà presentata", trad. nostra.



nel tempo, abbia via via assunto dei tratti sempre più definiti ed incisivi, fino a legittimare la definizione filosofica di *ontologia*.



## Considerazioni conclusive

Nella presente ricerca abbiamo cercato di operare un percorso che desse giustificazione del pensiero arnheimiano, in particolare focalizzando la nostra attenzione sulle sue riflessioni sul medium fotografico.

A discapito di numerose “etichette” o semplificazioni indebite, purtroppo frequenti, il pensiero dello psicologo berlinese è molto sottile e complesso e per questo abbiamo ritenuto necessario ricostruire alcune tappe essenziali della storia del pensiero gestaltista, che hanno portato alla edificazione dell’impalcatura concettuale poi diventata lo strumento d’indagine del mondo dell’arte scelto da Arnheim.

A partire dai primordi, vale a dire da colui che per primo ha iniziato ad indagare sperimentalmente il rapporto fra le parti ed il tutto, Carl Stumpf, abbiamo ripercorso analiticamente alcuni passaggi significativi che hanno concorso a strutturare la *Gestalttheorie*, concentrandoci sui concetti essenziali alla comprensione del pensiero di Arnheim e alla sua concezione dell’immagine e dell’arte. Attraverso la lettura di fondamentali testi di Wolfgang Köhler e Max Wertheimer, grandi maestri di Arnheim, abbiamo cercato di far emergere quei tratti essenziali necessari per entrare consapevolmente nella prospettiva arnheimiana.

Lo scopo fondamentale della prima parte del presente lavoro, che a prima vista può sembrare “sbilanciata” per lunghezza nei confronti delle osservazioni successive, è stato quello di analizzare specificamente quali fossero le linee guida su cui il pensiero arnheimiano ha preso forma e struttura. *Arte e percezione visiva* (Arnheim 1954) e *Il pensiero visivo* (Arnheim 1969b), le due opere che costituiscono i pilastri teorici della proposta arnheimiana (e che per molteplici ragioni possono esser visti come un’opera unica, in cui il primo lavoro viene completato dall’altro) forniscono attente e puntuali indicazioni sui principi della *Gestalt*, con numerosi esempi applicativi e disambiguazioni su possibili fraintendimenti, ma in nessun punto dell’argomentazione troviamo, né in queste opere né altrove, spiegazione del motivo per cui Arnheim, fin da giovanissimo, abbia trovato a sé congeniale la teoria dei gestaltisti nell’analisi dell’arte e dei media. Egli concentrò gran parte della sua produzione giovanile proprio sulle tematiche concernenti i media fotografici, ed è per questa ragione che solamente uno studio attento di alcuni tratti teorici identificativi dei suoi maestri e delle loro opere può consentire una completa comprensione delle osservazioni che Arnheim compì a partire dalla fine degli anni Venti. Come abbiamo cercato di documentare, i contributi dello

psicologo apparsi su *Die Weltbühne* costituiscono il punto di passaggio fra la ricerca nel campo della psicologia sperimentale e quella dell'analisi dei prodotti artistici; questo passaggio è di importanza enorme, perché di fatto consiste nell'espansione della *Gestaltpsychologie*, che diventa *Gestalttheorie*. Qualche traccia di questo mutamento si poteva già individuare, come abbiamo cercato evidenziare, nelle lezioni e in alcuni tratti delle opere di Köhler e Wertheimer, ma fu senza dubbio Arnheim a concretare sistematicamente e nella pratica la svolta concettuale. Per comprendere la personalità di Arnheim era, di fatto, indispensabile porlo in un *continuum* con le riflessioni dei suoi predecessori.

Una volta compiuto questo percorso teorico, negli ultimi due capitoli siamo potuti scendere nello specifico delle riflessioni dell'autore sui media riproduttivi, sempre mantenendo costante il riferimento al medium fotografico, cercando di colmare una lacuna che abbiamo riscontrato nell'attenzione generale da parte di critici e teorici nei confronti di questa parte del pensiero dell'autore. Riteniamo, infatti, che una ricerca di questo tipo non sia interessante esclusivamente come indagine storiografica, ma anzi e soprattutto in quanto l'attualità delle riflessioni arnheimiane sui media riproduttivi sia oggi quotidianamente rafforzata. Ne è testimonianza evidente il recente volume curato da Scott Higgins (Higgins 2011) intitolato *Arnheim for Film and Media Studies*, in cui attraverso quattordici saggi scritti da studiosi di notevole spessore viene declinata l'importanza del punto di vista dello psicologo berlinese in varie forme artistiche che recentemente sono state raggruppate nella definizione, per l'appunto, di *visual studies*. Ciò che emerge dal volume citato è la straordinaria e sorprendente capacità che ancora oggi il pensiero di Arnheim ha di porsi come necessario termine di confronto nell'analisi del cinema, del colore, del design, dell'arte digitale, del fumetto, della questione dello stile e, naturalmente, dell'immagine fotografica.

Nel Capitolo Quinto del presente scritto abbiamo analizzato le ultime considerazioni di Arnheim sul medium fotografico, in cui, in poche righe del saggio *The two authenticities of the photographic media* (Arnheim 1996), lo psicologo riflette sulla digitalizzazione dell'immagine. Nell'anno in cui il saggio fu scritto, quasi vent'anni fa, la tecnologia del digitale stava ancora muovendo i primi passi, e certamente non era ancora alla portata di tutti, sia materialmente che economicamente. La vorticoso accelerazione che la diffusione, oseremmo dire "democratizzazione", della tecnologia ha avuto negli ultimi tempi ha fatto sì che chiunque, oggi, possa disporre di videocamere, fotocamere e computer digitali, di fatto trovandosi a disposizione un medium riproduttivo

“domestico”. Il fenomeno, negli ultimi anni, ha assunto proporzioni globali nei paesi sviluppati, fino a concentrarsi fisicamente negli smartphone, ben lontani dall’essere dei semplici telefoni, ma capaci di scattare fotografie e registrare video, immediatamente condivisibili in rete.

Appare logico che lo statuto stesso delle immagini prodotte attraverso questi ultimi ritrovati tecnologici debba essere messo in discussione, sia per quanto riguarda il loro valore estetico, che etico.

Riteniamo, però, che le riflessioni compiute da Arnheim mantengano ancora vivo il loro valore e la loro attualità, e ciò è comprovato dalle numerose citazioni che lo vedono nominato all’interno di articoli e saggi dedicati alla critica dei media riproduttivi. Ma, ancor più significativamente, si può dire che Arnheim stia vivendo una sorta di nuova giovinezza, quasi si fosse scoperto improvvisamente che il dominio delle sue riflessioni, se analizzato fin nel suo nucleo più profondo, mantiene intatta tutta la sua vivacità, potendo addirittura esser esteso a media che Arnheim, per questioni cronologiche, non aveva potuto investigare.

Per quanto concerne la questione della teoria sulle due autenticità, riteniamo che essa sia di importanza eccezionale nella comprensione del dibattito contemporaneo sulla *verità* dell’immagine e sulle implicazioni etiche che sono connesse con la presentazione ad un pubblico di un prodotto fotografico. Pensiamo che un esempio molto significativo a riguardo sia la pubblicazione, negli Stati Uniti, della rivista femminile *Verily*. Questa rivista, che si proclama trattare “Less of who you should be. More of who you are”<sup>152</sup> risponde in modo chiaro ad una generale esigenza, in questo caso del pubblico femminile, di poter riacquistare fiducia nelle immagini che vengono pubblicate nelle riviste e nelle pubblicità, questione direttamente implicata con la riflessione arnheimiana sulle due autenticità. La rivista citata, infatti, pubblica fotografie in cui non sono state operate modificazioni ai soggetti ripresi tramite elaborazioni grafiche o ritocchi digitali. È piuttosto evidente come, soprattutto, ma non solo, sulla figura della donna l’era digitale abbia agito, osiamo dire, violentemente nel creare non solo una standardizzazione di come dovrebbero essere gli stili di vita sani e vincenti (questo già accadeva nell’era analogica perlomeno a partire dal primo Dopoguerra), ma anche imponendo immagini di donne perfette ed idealizzate ottenute tramite il ritocco digitale. L’exasperazione di questo processo ha portato alla ideazione di donne ideali,

---

<sup>152</sup> “Meno di ciò che dovresti essere. Più di ciò che sei”, trad. nostra.

prototipiche, del tutto distanti dalla donna “vera” della vita di tutti i giorni. Le motivazioni legate alla creazione di desideri nei consumatori cui il mercato delle merci può rispondere sono ovvi, ma quel che a noi interessa in questa sede è rimarcare come l’insofferenza del pubblico femminile nei confronti delle donne dei servizi fotografici sia ben giustificabile ragionando sull’autenticità del secondo tipo e sul suo rapporto con quella del primo, ad ulteriore conferma dell’attualità della teoria arnheimiana. Inoltre, considerazioni di questo tipo, che possiamo facilmente rintracciare, come visto nel Capitolo Quarto, nelle prime riflessioni arnheimiane sui media comparse nel *Die Weltbühne*, si trovano in eccezionale e significativa sintonia con quelle, di derivazione marxista, che hanno caratterizzato la celebre Scuola di Francoforte, ed in particolare gli scritti di Th. W. Adorno e M. Horkheimer (Adorno & Horkheimer 1947); riteniamo che ciò sia di grande importanza, poiché implica che il pensiero arnheimiano non esaurisca la propria portata nei domini della psicologia sperimentale e della teoria dell’arte, ma, attraversando il campo della sociologia, si mantenga parimenti decisivo nel dominio stesso della filosofia, tanto estetica che politica.

Un altro fondamentale punto di contatto fra le considerazioni di Arnheim e quelle di Adorno è il fatto che entrambi questi pensatori ritenessero essenziale, al fine di comprendere e riflettere sui prodotti dell’arte, “sporcarsi le mani” in modo diretto con il medium di volta in volta considerato; se Adorno si limitò, attraverso pagine straordinarie, all’ambito musicale, Arnheim si spese in modo estremamente versatile, oltre che nella musica (suonava il violino), anche nella pittura, nella scultura, nella scrittura di romanzi, nello studio della radio e delle tecniche cinematografiche, ritenendo l’applicazione pratica un aspetto essenziale da cui la teorizzazione dovesse prendere le mosse. Per esser fedeli a questo assunto arnheimiano, è giusto accennare, in conclusione, come tale aspetto “pratico”, possa essere rispettato in fotografia. Come sia possibile studiare fotografia e costruire immagini fotografiche basandosi sui principi della *Gestalt* è stato il tema del lavoro e dello studio di Richard Zakia (1925-2012), amico personale di Arnheim per più di vent’anni. Zakia insegnò fotografia al Rochester Institute of Technology, e fu largamente influenzato dalle riflessioni arnheimiane tanto nella sua attività di fotografo che di insegnante. È doveroso ricordare come Zakia sia l’unico esempio di applicazione diretta della teoria gestaltista alla produzione di fotografie, e ciò è testimoniato dai suoi volumi teorici in cui spiega nel dettaglio come i principi gestaltisti possano e debbano guidare il fotografo nella sua attività. In particolare il volume *Perception and Photography* del 1979 (Zakia 1979) è il primo

tentativo dell'autore di introdurre i principi gestaltici alla fotografia, e consiste in una rassegna di tali principi, in cui uno ad uno vengono esplicitati attraverso esempi grafici e fotografici in modo molto chiaro. È simpatico ricordare, come si evince da una lettera che Arnheim scrisse a "Dick" il 12 Gennaio del 1992, che fu proprio lo psicologo a raccomandare alla Focal Press la ristampa del volume, con le seguenti parole:

With its treasure of ingeniously selected illustrations, Zakia's book is by far the most useful introduction to the principles of visual perception available to photographers and designers (Arnheim 1992).<sup>153</sup>

In questo testo il nome di Arnheim compare in modo diretto solamente nel paragrafo *Order and Complexity* (Zakia 1979, 82-83), parte del Capitolo 5 dedicato alla *Prägnanz*. Zakia evidenzia come le leggi della Gestalt, se applicate in modo meccanico nel processo fotografico, possono generare immagini del tutto corrette tecnicamente, ma monotone e ripetitive.

There may be no challenge for the person viewing what has been designed, no sense of excitement or of curiosity, no motivation to become involved. Too much has been done by the designer and there is little left for the viewer to add. Psychological organization is an active process from which a person derives pleasure and satisfaction. Too much order in a photograph or a design deprives a person of the creative act of participation. Some variation is needed to engage a person – "to add a little spice" (Zakia 1979, 82).<sup>154</sup>

Lo stesso Arnheim aveva affrontato la questione varie volte, ad esempio in *Entropy and Art* (Arnheim 1971). In quest'ultima opera citata Arnheim scrive:

Abbiamo notato che le forze naturali liberamente interagenti mirano ad una condizione di equilibrio, che rappresenta la condizione finale dell'azione. Tale stato finale, nel quale tutto è bene, è pure previsto dai filosofi, riformatori sociali, medici. Ma la perfezione, essendo una situazione di quiete, è stata spesso considerata come un giustificato disagio, e l'ordine definitivo delle utopie e dei cieli ha inevitabilmente un certo sapore di noia (Arnheim 1971, 78).

La complessità e l'ordine sono antagonisti, nel senso che spingono verso due direzioni diverse il modo in cui gli elementi si dispongono. Con l'aumentare della complessità diminuisce l'ordine, e viceversa. In base a quanto affrontato nei capitoli precedenti, appare chiaro che sia necessario un equilibrio fra le due tendenze, proprio perché

---

<sup>153</sup> "Con il suo tesoro di illustrazioni selezionate con ingegno, il libro di Zakia è di gran lunga la più utile introduzione ai principi di percezione visiva disponibile per i fotografi e i designer", trad. nostra. Lo stesso concetto viene ribadito in un'altra lettera successiva, del 9 Novembre dello stesso anno.

<sup>154</sup> "Può venire ad esserci nessuna sfida per la persona che sta guardando ciò che è stato configurato, nessun senso di eccitazione o di curiosità, nessuna motivazione ad essere coinvolta. È stato fatto troppo da parte del designer ed è rimasto poco da aggiungere da parte dell'osservatore. L'organizzazione psicologica è un processo attivo dal quale una persona ricava piacere e soddisfazione. Troppo ordine in una fotografia o in una configurazione depriva una persona dell'atto creativo della partecipazione. Si richiede qualche variazione per coinvolgere una persona – 'per aggiungere un po' di pepe', trad. nostra.

entrambe conducono a derive che non devono essere presenti in un'opera d'arte: troppa complessità rende un'immagine incomprensibile, mentre troppo ordine comporta noia e scarso interesse.

Il libro *Perception and Imaging* (Zakia 2007) è espressamente dedicato “To professor Rudolf Arnheim. A dear friend, colleague, and mentor who kept the spirit of Gestalt perception alive in the 20th century”<sup>155</sup>(Zakia 2007, V), poco tempo dopo la morte del berlinese e di fatto si pone come un ampliamento e approfondimento del testo del 1979. *Perception and Imaging* viene a sostituire, in pratica, l'opera precedente, ponendosi come unico esempio di vero e proprio manuale di fotografia e grafica di ispirazione gestaltista. Arnheim è citato numerosissime volte, ed anche l'ordine con cui si articolano gli argomenti ricorda molto quello scelto dallo psicologo nel suo celebre *Art and visual perception* (Arnheim 1954).<sup>156</sup>

In base a tutte queste considerazioni, e in una sorta di “slogan” conclusivo, riteniamo sia ben lecito affermare che Rudolf Arnheim non abbia ancora finito di dirci quello che ci voleva dire, e sia compito tanto degli psicologi quanto dei filosofi e dei critici dei media continuare ad assumerlo come imprescindibile interlocutore.

---

<sup>155</sup> “Al professor Rudolf Arnheim. Un caro amico, collega, e mentore che ha mantenuto vivo lo spirito della percezione della Gestalt nel ventesimo secolo”, trad. nostra.

<sup>156</sup> L'articolo *Gestalt and Photography* (Zakia 2004) comparso nel numero della rivista *Gestalt Theory* dedicata al centesimo compleanno di Rudolf Arnheim, riprende ulteriormente, a mo' di compendio, gli stessi temi delle opere di Zakia citate.



## Bibliografia

- Adorno, T. & Horkheimer, M.

1947     *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam

- Alter, N. M.

2011     Screening out sound: Arnheim and cinema's silence, in S. Higgins, *Arnheim for film and media studies*, Routledge, New York-London, pp. 69-88

- Argenton, A.

2008     *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Il Poligrafo, Padova

2011     Comprehendere l'arte plastica, in A. Argenton (a cura di), *Vedere con mano. La fruizione della scultura tra tatto e visione*, Erikson, Trento

- Aristarco, G.

1960     Prefazione, in R. Arnheim, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano

-Arnheim, R.

1925     Die Seele in der Silberschicht, *Die Weltbühne*, 21-2, pp. 141-143

1927     Kandinsky, *Die Weltbühne*, 23-1, p. 36

1927a     Große Malerei, *Die Weltbühne*, 23-1, pp. 225-227

1928     Chaplin stört, *Die Weltbühne*, 24-1, pp. 227-228

1929     Berlin in Bildern, *Die Weltbühne*, 25-2, pp. 111-112

1929a     Stumme Schönheit und tönender Unfug, *Die Weltbühne*, 25-2, pp. 557-562

1929b     Atlantic, *Die Weltbühne*, 25-2, pp. 709-710

1929c     Kinematographisches, *Die Weltbühne*, 25-2, pp. 774-777

1929d     Das Gegenteil von Clique, *Die Weltbühne*, 25-2, pp. 911-912

- 1931 Mixed Grill, *Die Weltbühne*, 27-2, pp. 892-895
- 1932 Der französische film, *Die Weltbühne*, 28-1, pp. 135-138
- 1932a Paukerfilme, *Die Weltbühne*, 28-1, pp. 185-187
- 1932b *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt, Berlin, tr. it. di P. Gobetti, *Film come Arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960
- 1937 Memorie della camera oscura, *Cinema*, 36, pp. 433-435, in R. Arnheim, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di A. D'Aloia, Kaplan, 2009.
- 1938 Nuovo Laocoonte, *Bianco e Nero*, II, 8, pp. 3-33, in R. Arnheim, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di A. D'Aloia, Kaplan, 2009.
- 1938b Esame di coscienza, *Cinema*, 44, pp. 289-290, in R. Arnheim, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di A. D'Aloia, Kaplan, 2009.
- 1939 (con Mary Arnheim), *Phototips on Children. The psychology, the technique and the art of child photography*, The Focal Press, London
- 1954 *Art and Visual Perception, a psychology of the creative eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- 1957 Nota personale, in R. Arnheim, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960
- 1962 *The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica*, University of California Press, tr. it. di G. Dorfles, *Guernica, genesi di un dipinto*, Abscondita, Milano, 2005
- 1962a Art History and the Partial, *Art Bulletin*, 44, pp. 75-79
- 1966 *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*, University of California Press, Los Angeles, tr. it di R. Pedio, *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1969
- 1969 Max Wertheimer and Gestalt Psychology, *Salmagundi*, 10
- 1969b *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, tr. it. di R. Pedio, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino, 1974
- 1971 *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, tr. it. di R. Pedio, *Entropia e Arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi, Torino, 1974
- 1972 *Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley
- 1974 On the nature of photography, in *Critical Inquiry*, (I), 1, pp. 149-161
- 1979 Splendor and misery of the photographer, in *Bennington Review*
- 1979b The tools of art – Old and new, *Technicum*, School of Engineering, University of Michigan

- 1986 *New essays in the psychology of art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, tr. it. di A. Serra, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1987
- 1989 *Thoughts on Art education*, Getty Center for Education in the Arts, Los Angeles
- 1992 *Letter to Richard Zakia*, conservata al Rochester Institute of Technology
- 1995 *Letter to Richard Zakia*, conservata al Rochester Institute of Technology
- 1998 *Wolfgang Köhler and Gestalt Theory: An English Translation of Köhler's Introduction to Die physischen Gestalten for Philosophers and Biologists, History of Psychology*, vol. 1, n. 1, pp. 21-26
- 2009 *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di A. D'Aloia, Kaplan, 2009.

- Ash, M.

- 1995 *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967*, Cambridge University Press, Cambridge, tr. it. a cura di C. Morabito e N. Dazzi, *La psicologia della Gestalt nella cultura tedesca dal 1890 al 1967*, Franco Angeli, Milano, 2004
- 2001 *Carl Stumpf e i suoi allievi. Dalla filosofia empirica alla Gestaltpsychologie, Discipline filosofiche*, XI, 2, pp. 103-133

- Balázs, B.

- 1930 *Der Geist des Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

- Barthes, R.

- 1961 *Les message photographique, Communications*, (1), 1, pp. 127-138

- Behne, A.

- 1925 *Das denkende Bild, Die Weltbühne*, 21-1, pp. 816-818

- Benjamin, W.

- 1931 *Kleine Geschichte der Photographie, Die Literarische Welt*, 38, 39, 40, tr. it. *Piccola Storia della Fotografia*, Roma, Skira

1936     *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Zeitschrift für Sozialforschung, Frankfurt A. M.

- Bozzi, P.

1965     Sul metodo di Wertheimer, in M. Wertheimer, *Il pensiero produttivo*, Giunti Barbera, Firenze

1990     *Fisica Ingenua: studi di psicologia della percezione*, Garzanti, Milano

- Brentano, F.

1874     *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, tr. it. di L. Albertazzi, *La psicologia dal punto di vista empirico*, Laterza, Bari, 1997

- Calì, C.

2012     *Fenomenologia della percezione: Modelli, Mereologia e Sperimentazione*, in F. Toccafondi (a cura di), *Fenomenologia e Scienza. Punti d'incontro passati e presenti*, Le Lettere, Firenze

- Choi, J.

2011     Perfecting the complete cinema: Rudolf Arnheim and the digital intermediate, in S. Higgins, *Arnheim for film and media studies*, Routledge, New York-London, pp. 127-140

- Ellis, W. D.

1939     *A Source Book of Gestalt Psychology*, Routledge, Trench Trubner & Co. Ltd., Oxon

- Fano, V.

1992     *La filosofia dell'analitico a posteriori*, in V. Fano (a cura di), *Carl Stumpf. Psicologia e metafisica. Sull'analiticità dell'esperienza interna*, Ponte alle Grazie, Firenze

- Fontana, F.

2010     *Paesaggi a Confronto*, Edizioni Artestampa, Modena

- Fossaluzza, C.

2013      Espressione e aura. Sul medium fotografico in Arnheim e Benjamin, *Studi di Estetica*, 48, pp. 69-96

- Gilardi, A.

1976      *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano

- Gombrich, E.

1957      *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London

- Henle, M.

1993      Man's place in Nature in the thinking of Wolfgang Köhler, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 29, pp. 3-7

- Higgins, S.

2011      (a cura di), *Arnheim for film and media studies*, Routledge, New York-London

- Husserl, E

1936      *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die trszendentale Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*

- Jodice, M.

1995      *Mediterranean*, Aperture

- Kant, E.

1781      *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, *Critica della Ragion Pura*, Laterza, Bari, 2005

- Koffka, K.

1935     *Principles of Gestalt Psychology*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London

- Köhler, W.

1920     *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Erlangen

1938     *The place of value in a world of facts*, Liveright Publishing Corporation, New York, tr. it. di R. e G. Porfidia, con presentazione di P. Bozzi, *Il posto del valore in un mondo di fatti*, Giunti-Barbera, Firenze, 1969

1947     *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corporation, New York, tr. it. di G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano, 1961.

1949     *The cortical Correlate of Pattern Vision*, *Science, New Series*, vol. 110, n. 2860, pp. 414-419

1954     *Gestalt Psychology Today*, *American Psychologist*, 14, pp. 727-734

1958     *The present situation in brain physiology*, *American Psychologist*, 13(4), pp. 150-154

1969     *The task of Gestalt Psychology*, Princeton University Press, Princeton, N. J., tr. it. a cura di R. Titone, *Evoluzione e compiti della psicologia della forma*, Armando Editore, Milano, 2008

- Kracauer, S.

1960     *Theory of film: the redemption of physical reality*, Oxford University Press, New York

- Kris, E.

1952     *Psychoanalytic Explorations in Art*, International University Press, tr. it. di E. Fachinelli, *Ricerche Psicoanalitiche sull'arte*, con una *Prefazione all'edizione italiana* di E. Gombrich, Einaudi, Torino, 1967

- Levitt, R.

1976     (a cura di), *Artist and Computer*, Harmony Books, New York

- Luchins, A. S. & E. H.

1970a *Wertheimer's seminars revisited*, Vol. 1, State University of New York, Albany

1970b *Wertheimer's seminars revisited*, Vol. 2, State University of New York, Albany

1978 *Revisiting Wertheimer's seminars*, State University of New York, Albany

- Manotta, M.

2001 Il giudizio sensibile nella psicologia di Carl Stumpf, *Discipline filosofiche*, XI, 2

- Marchianò, G.

1987 *La cognizione estetica tra oriente e occidente*, Guerini e associati, Milano

- Martinelli, R.

1997 La psicologia di Carl Stumpf tra fenomenologia empirica e scienza descrittiva, *Teorie e Modelli*, 2, pp. 117-147

2009 La filosofia di un outsider, in R. Martinelli (a cura di), *Carl Stumpf. La rinascita della filosofia. Saggi e conferenze*, Quodlibet, Macerata

- Münch, D.

2001 Teoria della conoscenza e psicologia. La conoscenza scientifica del mondo di Carl Stumpf, *Discipline Filosofiche*, XI, 2, 2001

- Pasqualotto, G.

2007 *Figure di Pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Padova

- Perry, R. B.

1926 *General Theory of Value*, Harvard University Press, Cambridge

- Pizzo Russo, L.

2009      *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa

- Pudovkin, V.

1928      *Über die Filmtechnik, Film-Regie und Film-Manuskript*, Arche, Zürich

- Schuhmann, K.

2001      Il concetto di rappresentazione di Stumpf, *Discipline filosofiche*, XI, 2, pp. 73-102

- Stewart, G. W.

1950      Can productive thinking be taught?, *The Journal of Higher Education*, 21, 8

- Stumpf, C.

1883      *Tonpsychologie*, vol. I, S. Hirzel, Leipzig

1891      *Psychologie und Erkenntnistheorie*, tr. it. *Psicologia e Teoria della Conoscenza*, in V. Fano (a cura di), *Carl Stumpf. Psicologia e metafisica. Sull'analiticità dell'esperienza interna*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992

1907a      *Erscheinungen und Psychische Funktionen*, tr. it. *Apparenze e funzioni psichiche*, in V. Fano (a cura di), *Carl Stumpf. Psicologia e metafisica. Sull'analiticità dell'esperienza interna*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992

1907b      *Die Wiedergeburt der Philosophie (Rede zum Antritte des Rektorates der Königlichen Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin am 15. Oktober 1907)*, Franke, Berlin, tr. it. a cura di R. Martinelli, *La rinascita della filosofia*, in *Carl Stumpf. La rinascita della filosofia. Saggi e conferenze*, Quodlibet, Macerata

1924      *Selbstdarstellung*, tr. it. *Autobiografia intellettuale*, in V. Fano (a cura di), *Carl Stumpf. Psicologia e metafisica. Sull'analiticità dell'esperienza interna*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992

1939-40      *Erkenntnislehre*, 2 Voll., Leipzig, Barth



- Toccafondi, F.

2000     *Il tutto e le parti. Radici filosofiche e ricerche sperimentali della Gestaltpsychologie (192-1922)*,  
Milano, Franco Angeli

- Walden, S.

2010     (a cura di), *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Singapore, Wiley-Blackwell

- Wertheimer, M.

1959     *Productive Thinking*, Harper & Brothers Publishers, New York, tr. it. di M. Giacometti e R.  
Bolletti, a cura di P. Bozzi, *Il Pensiero Produttivo*, Giunti Barbera, Firenze, 1965

- Zannier, I.

1988     *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma,  
Carocci

2009     *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli

- Zakia, R.

1979     *Perception and Photography*, Light Impressions Corporation, Rochester-New York

2004     Gestalt and Photography, *Gestalt Theory*, 26(2), 2004, pp. 114-121

2007     *Perception and Imaging. Photography – A Way of Seeing*, Focal Press, Elsevier

